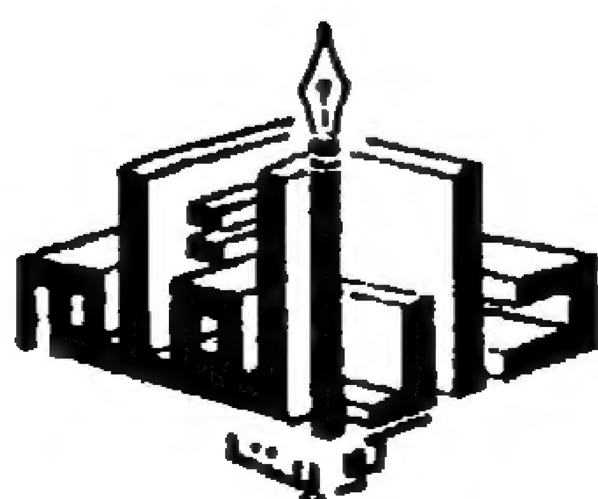
شخصية الأدب العربي

وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة

الدكتور اسماعيل الصيفي





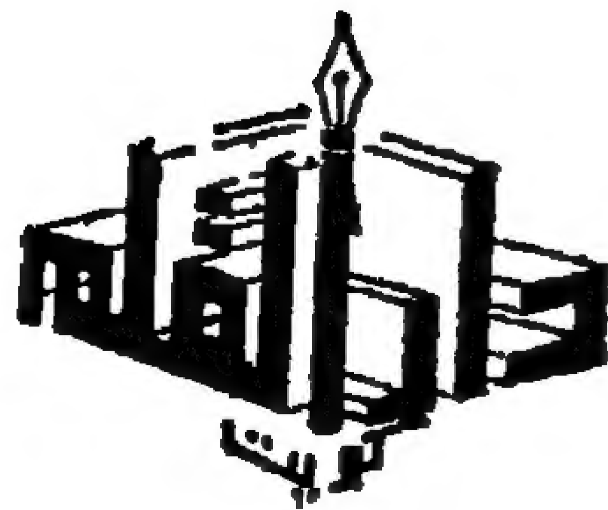
بسم الله الرحمن الرحيم

شخصية الأدب العربي

الدكتور اسماعيل الصيفي

شخصية الأدب العربي

وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة



الطبعة الأولى

الطبعة الثانية
١٣٩٧ هـ = ١٩٧٧م

دار القلم – الكويت – شارع السور – عمارة السور
ص ب ٢٠١٤٦ – هاتف ٤٢٥١٦٠ – برقياً توزيعكو

تقديم

من الحقائق التي أصبحت بدهية في عصرنا أن التفاعل بـــين الأدب القومي وروائع الآداب العالمية يغني كلا من الأدب القومي والأدب العالمي .

وتواريخ الآداب المختلفة شواهد صدق على ذلك. فقد نشطت حركة الترجمة إلى اللسان العربي من الفارسية واليونانية وغيرهما ، واطلع أدباؤنا على مبدعات الأمم المختلفة في مجال الأدب بمفهومه العام ، وكان لهذا أثره الكبير في ازدهـار الأدب في العصر العباسي شعراً ونثراً وبلاغة ونقداً . وإذا كان أدبنا قد أفاد من هذا التفاعل والاحتكاك بالآداب نشاطاً وازدهاراً فإنه لم يلبث أن أثر في الآداب المختلفة ، وتمت الدورة بهذا أخذاً وعطاء .

ومثل ذلك حدث في أوربة ، فإن نهضتها الأدبية منـذ القرن السابع عشر قـد بدأت بتأثر خطى الشعراء والنقاد في التراث الإغريقي والروماني ، ثم لم تلبث أوربة أن شرعت توالي تأثيرها في حركة الأدب العالمية ونشاطها في امريكا وفي الشرق. وإذا كان أي أدب قومي يستمد أسباب ازدهاره ونمائه من الآداب فإنه اذا أتيحت له قيادتها لا يلبث أن يُشيع فيها الكثير من سماته واتجاهاته .

وأي أدب يتنكر لهذه الحقيقة لا يسعه أن ينمو النمو الصحيح ، ولا أن يؤتي أكله يوم حصاده ، ولعـل نظرة إلى الأدب العربي في العصر التركي تؤكد ذلك ، حيث سُدّت على هذا الأدب كل المنافذ ، فلم يتصل بأدب الغرب ، بل

إنه لم يصل ما بينه وبين التراث الأدبي العربي ، الذي حفلت به العصور الأدبية الزاهرة ، فكانت النتيجة المحتومة تدهور هـذا الأدب وانحطاطه ، حتى أصبح ينكره تاريخنا الأدبي .

ومنذ أواسط القرن الماضي (التاسع عشر) انفتح الأدب العربي على الآداب العالمية ، ومع تقدم السنين تزايد تأثير هذه الآداب على أدبنا ، وظهر هـذا التأثير المتزايد في صورة فنون شعرية ونثرية مختلفة ، واتجاهـات في الأشكال والمضامين متباينة ، كما ظهر تأثـير الآداب العالمية في صورة نشاط نقدي ذي اتجاهات مختلفة .

وهكذا تعددت آثار الآداب العالمية في أدبنا المعاصر ، حتى لم يعد ممكناً فهم هذا الأدب حق الفهم إلا بدراسة اتجاهات الأدب العالمي المؤثر .

ولدراسة اتجاهات الأدب العالمي في صورتها العامة ، وخطوطها العريضة ، لا بد من دراسة المذاهب الأدبية ، الـتي ظهر كل منها في الغرب تلبية ونتيجة لحاجات فكرية ونفسية ، فكلما أدرك عباقرة هذا العصر انقضاء هذه الحاجات وقيام حاجات جديدة ، دعوا إلى مذهب جديد ، يقيمونه على أطلال المذهب القديم .

ونحن بحاجة عملية إلى دراسة المذاهب الأدبية ، حتى تلك التي دالت دولتها وسقطت رايتها في الغرب ، لأن تأثيرها في أدبنا لما ينقض ، فهي وما أسفرت عنه من نتاج أدبي ما تزال توالي تأثيرها على الأدب والأدباء عندنا ، بل إن من المؤكد أن المذهب الذي يموت تاريخياً لا يندثر كله فنياً ، بل تبقى بعض قيمه الصالحة ، وتدخل عناصر منه في بنية المذهب الجديد ، الذي قد يبدو أنه قام على أطلاله ، ومن المسلم به أن الروائع الخالدة لا تتأثر قيمتها الجوهرية بنشوء المذاهب أو موتها ، لأنها لا تكون تطبيقاً حرفياً لأي مذهب من المذاهب ، ولهذا تظل قادرة على الإمتاع والتأثير في كل جيل .

وفي القسم الأول من هـذا الكتاب أتناول موضوعاً واحداً هو « شخصية الادب العربي الكلاسيكي » وهو موضوع جديد على الدراسات النقدية والدراسات

المقارنة ، ولهذا فقد ابتدع لنفسه خطة جديدة ، بل إنه اقترح فرعاً جديداً من الدراسات أسميته « الدراسات الموازية » ، وقد عنيت ببيان الفرق بين هـــذه الدراسات الموازية وبـين ما نعرفه باسم « الادب المقارن » ، وأعتقد أن هذين العلمين كفيلان – متعاونين – بإلقاء أضواء قوية عـــلى شخصية أي أدب تراد دراسته ، إذا أمكن للدارس أن يتجنب المزالق ، التي أشير اليها في موضعها من القسم الاول من الكتاب .

وقد رأيت أن أختم هذا القسم بتعريف ببعض المذاهب الادبية .

أما القسم الثاني فهو طائفة من المقالات أكثرها في النقد التطبيقي ، الذي ما تزال مكتبتنا العربية بحاجة إلى زيادة في الاصيل منه ، ولا تتم الاصالة لهذا النقد التطبيقي فيما أرى إلا بتحقق قدر كبير من الايمان بأن لكل عمل فني شخصيته المستقلة ، من حيث إن كل عمل فني يقدم لنا عالمـــاً صغيراً ، له قيمه الخاصة ، ومنطقه الخاص ، وعلاقاته الخاصة ، وذلك ما يجعل تطبيق قواعد النقد عـلى سائر الاعمال الفنية تطبيقاً لا يراعي الفروق الفردية الشخصية بينها ضرباً من التعسف ، الذي لا تنهض به عملية نقدية صحيحة .

وهكذا ، فإن كان القسم الاول يبحث عن شخصية الادب العربي في الحقبة الكلاسيكية من مطلع عصر النهضة ، فإن القسم الثـــاني يبحث عن الشخصية الفردية المتميزة لكل اتجاه أو عمل أدبي أعرض له بالنقد ، في ظل ما أقدمه من فهم للأسلوب والتآزر بين الشكل والمضمون ، وبهذا تبدو الصلة بين القسمين .

على أنني أعتقد أن القسم الاول جدير بأن يكون بداية سلسلة من الكتب ، ينبغي علي أن أتابع تقديمها ، تبحث كلها في شخصية الادب العربي ، حيث ينبغي أن يخصص كتاب لكل مذهب أدبي أثر في أدبنا العربي ، حتى تتألف من هذه الكتب مجتمعة الإبعاد الكاملة لشخصية الادب العربي .

اسماعيل الصيفي
الكويت – شارع بغداد

الاحد ١٤ من ربيع الاول ١٣٩٤ هـ ٧ من ابريل ١٩٧٤ م

القسم الأول

شخصيـة الأدب العـربي
(عن الكلاسيكية)

الدراسات المقارنة والدراسات الموازية

بعض ما أقدمه في هذه المباحث من قبيل الأدب المقارن وبعضها من قبيل ما أسميه « الدراسة الموازية للآداب » .

ومدلول الأدب المقارن معروف فهو تاريخي، ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أياً كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر : سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية ، أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكى في الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة ، كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية ، تربط ما بين الشعوب والدول بروابط انسانية تختلف باختلاف العصور والكتاب ، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر في أدب الرحالة من الكتاب[1] .

والأدب المقارن بهذا المدلول المتفق عليه يشترط قيام صلة تاريخية مؤكدة بين الأدبين اللذين تتم المقارنة بينهما في موضوع المقارنة ويترتب على ذلك ،أنه لا يعد من الأدب المقارن في شيء ما يعقد من موازنة بين كتاب في آداب مختلفة، لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً من التأثير ، أو يتأثر بـه ، فمثلاً ألف الكاتب الفرنسي الكبير ستاندال (١٧٨٣ – ١٨٤٢) كتاباً عنوانه (راسين وشكسبير) لمقابلة الأصول التقليدية في مسرحيات (راسين) بوجوه

الإبداع في مسرحيات (شكسبير) ويتخذ هذه المقابلة وسيلة الإشادة بأصالة شكسبير .. والكتاب .. ذو قيمة في فهم الدعوة الرومانتيكية التي اتخذ شكسبير وراسين تعلة للانتصار لها،وذو قيمة كذلك في فهم الكاتب نفسه وما له من ثقافة ،ولكنه ليس من الأدب المقارن، لا في منهجه ولا في موضوعه ، إذ ليس بين شكسبير وراسين من صلة تاريخية »[٢] .

فالأدب المقارن مصطلح معروف بحدوده وأبعاده ، أما ما أسميه (الدراسات الموازية) فهو مصطلح جديد ، أضعه أنا ليكون عنواناً لنوع آخر من المباحث. حيث تكون الموازنة بين آداب الأمم المختلفة ، في موضوعات لم تقم فيها صلات تاريخية من شأنها أن تجعل أحد الآداب يؤثر وأحداً آخرَ يتأثر ، وحيث نجد – بالرغم من عدم قيام الصلات التاريخية – اتفاقاً بين أدبين في الظاهرات موضوع الدراسة كما سنرى مثلاً لدى الحديث عن الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة ، بل حيث نلحظ كذلك تضاداً بين الأدبين في الموضوع المطروح للدراسة كما سنرى مثلاً في اتجاه حركة الإحياء للتاريخ القومي في القصص والمسرح .

ومعنى ذلك أن هذا الذي اصطلحت على تسميته الدراسات الموازية للآداب يقوم على طرح أسئلة واحدة على كل من الأدبين المدروسين .

وينبغي على من يريد الكتابة في هذا النوع من الدراسات أن يتنبه إلى أخطر مزالقه ، فقد يظن أن ذلك يعني أن نفرض على أدب منطق أدب آخر أو قيمه الخاصة به وبنشوء أجناسه الأدبية وتطورها، واتجاهاته الفنية وتغايرها، وبعبارة أخرى قد يظن أن ذلك يعني أن تتلاشى شخصية أحد الأدبين وأن يفقد أصالته حين يبدو أمام الأدب الآخر متنكراً في ثياب غيره ، خالعاً ثيابه القومية .

غير أن هذه الظنون تتبدد إذا وعى الدارس خطته ، وإذا صدرت كتاباته عن وعي عميق بأن لكل أدب أصالته وعبقريته ، وأن الدراسات الموازية ليست إلا وسيلة لإلقاء الضوء على الأصالة والعبقرية ، حيث يراد من الموازنة

النفوذ من اللحاء إلى اللباب .. إلى جوهر الأدب القومي ، ولا يراد من طرح « قضايا موازية » على الأدب القومي إلا إخصاب النظرة إلى أدبنا ، وتجديد مناهج بحثه وتقويمه وتحديد طرائق نشأته وتطوره ، في ظل إيمان عميق بأن الآداب تقرب بينها مشابه إنسانية عامة وتباعد بينها فوارق قومية خاصة.

الكلاسيكية في الأدب العربي

لمحة تاريخية :

تقرر في اللمحة اللغوية والتاريخية أن آداب الغرب قد شهدت حركتين كلاسيكيتين أولاهما هي كلاسيكية اليونان والرومان القدامى ، والثانية هي ما كان يمكن أن يسمى الكلاسيكية الجديدة ، وهي التي سادت في القرنين السابع عشر والثامن عشر. ولكن الذي شاع وذاع هو تسميتها (الكلاسيكية) غير موصوفة بالجدة .

وفي دراسات الأدب العربي شاع إطلاق الكلاسيكية على حركة أدبية ظهرت عندنا منذ منتصف القرن التاسع عشر ، ولكنا عند التحقق يمكن أن ندعو هذه الحركة بالكلاسيكية الجديدة ، وإن لم يكن ثمة ما يمنع من التجوز بعدم ذكر صفة الجدة ، وثمة فقط ما يمنع أن يسبق إلى الظن أن هذه أول حركة كلاسيكية أو اتباعية في تاريخ الأدب العربي .

لقد أثرت جاهلية الأدب الإغريقي في الآداب الأوروبية تأثيراً كبيراً ، سواء أكانت تلك الآداب قريبة عهد بتلك الجاهلية أو فصلت بينهما عصور ، وكذلك أثرت جاهلية الأدب العربي في كل عصور الأدب القومي تأثيراً كبيراً سواء في تلك القرون الأربعة الهجرية الأولى أو القرنان الأخيران (الثالث عشر والرابع عشر) ومن ثم فان الحركة الاتباعية الكلاسيكية التي ازدهرت منذ مطالع عصر النهضة في أدبنا القومي لم تكن أول حركة اتباعية كلاسيكية في تاريخ هذا الأدب ، وأولى بها أن تدعي الكلاسيكية الجديدة . تمييزاً لها من

الاتجاهات الاتباعية التي بدأت تظهر منذ صدر الاسلام ، حتى في ظل سيادة ما نسميه النقد التشريعي[٣] وتزايدت هذه الروح الاتباعية في العصر الأموي..[٤] وبلغت ذروتها في العصر العباسي .

الخلفية الفكرية للكلاسيكية العربية دينية قومية :

ثمة فوارق جوهرية بين الأفكار التي سادت في المجتمعات الأوروبية في القرن السابع عشر ، والأفكار التي سادت في المجتمعات العربية وبخاصة مصر والشام في القرن التاسع عشر ، ففي أوروبا سادت أفكار تؤثر في موقف المفكرين من الكتاب المقدس ، ومن طريق الاتفاق أو التناقض أن يدع الناس الكتاب المقدس بدافع من روح العلم التي أشاعها أمثال جاليليو وديكارت ونيوتن ، وأن يولعوا في الوقت نفسه ببعث تراث وثني في الآداب ، والمهم الذي وراء هذا الاتفاق أو التناقض أن الأدب الكلاسيكي قد طبعه طابع عام في أوروبا ، وقد ظهر هذا الأثر أكثر جلاء في أمريكا ، وهو التخلص من النزعة الدينية ، وقد كان لهذا – طبعاً – ردود أفعال ، فظهرت الاهتمامات الدينية الأصيلة المغالى فيها في مسرح كورني ، الذي قدم مسرحيات مثل « بوليوكوت » تعظم من شأن بطولة الإيمان غير أن هذه الردود الفعلية لم تمنع من ظهور النزعة العقلانية في الأدب الكلاسيكي ، تلك التي بلغت ذروتها في نقد الدين المسيحي المتوارث ، في ضوء الديانات الشرقية والخروج بدين جديد هو الدائية Doism التي تعني الدين الطبيعي وهو (عكس الدين المنزّل) ينكر سلطان أي معتقد ديني لا يعتنقه جميع الناس في كل مكان وفي كل زمان ، وهكذا فانها لا تقرر ألوهية المسيح أو عقيدة التثليث..[٥] .

أما في البلاد العربية بعامة وفي مصر والشام بخاصة فقد كانت النهضة ذات طابع ديني إسلامي ، ولقد حمل لواء هذه النهضة رجال في مقدمتهم جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبي ومصطفى صادق الرافعي وعباس العقاد .

ولقد اختلفت مناهج الإصلاح الديني لدى هؤلاء المصلحين ، إذ كان منهم من أرادها جامعة إسلامية كما فعل الكواكبي في كتابه « أم القرى » ومنهم من رأى الوسيلة إلى تحقيق ذلك التغيير السريع في القمة الحاكمة ، على أن إصلاح الراعي يتبعه صلاح الأمة ، وانه لا ينهض بالشرق إلا مستبد عادل ، كما كان الأفغاني يرى ، ومنهم من مال به طبعه الهادىء إلى التماس العلاج في تربية الأمة ، فاذا أصلح حالها صلح رعاتها كما كان محمد عبده يرى ، ومنهم من حاول تجديد الثقافة الاسلامية واتخاذها أساس البناء الثقافي كما فعل الرافعي ، ومنهم من أعانته قدرته على تحليل الشخصيات والأحداث ، وأسعده حس تاريخي دقيق ، وثقافة عامة واسعة فتناول عباقرة التاريخ الاسلامي بالدراسة كما فعل العقاد .

ولكن برغم اختلاف هذه المناهج كان ثمة اتفاق بينها ، هو اتخاذ التراث الاسلامي دعامة النهضة الأساسية وظهيرها القوي ، وروحها الساري .

وقد ترتب على هذا الفارق الجوهري بين الخلفية الفكرية للكلاسيكية الغربية والخلفية الفكرية للكلاسيكية العربية ، ان كان الأدب العربي الكلاسيكي موصولاً بالتراث الاسلامي وتمثيلاً له ، ففي هذا الأدب بجملته غيرة عامة على الاسلام ورجاله .

وصحيح أن الشعر الجاهلي كان ذا مكانة ممتازة لدى الكلاسيكيين ، ولكن ذلك لا يعني ان الكلاسيكية العربية بعثت بالأدب الجاهلي تراثاً وثنياً كما فعل الاوربيون بإحيائهم الأدب الإغريقي والروماني الوثني ، لان ما رواه الرواة من شعر الجاهلية ، وشاع وذاع من هـــذا الشعر لا أثر للوثنية الجاهلية العربية فيه .

وقد يبدو غريباً حقاً ألا يترك شعراء الجاهلية الوثنيون شعراً وثنيـاً ، وهم من نعرف صدقاً وبعداً عن تزييف تجاربهم ، وقربـــاً من تصوير معتقداتهم ومشاعرهم ببساطة وبدون تـكلف .

إنني أعتقد أنه كان للوثنية أثرها في شعر الجاهليين ولكن الراوي المسلم كان يتجنب رواية الشعر الوثني ، الذي يدين بأحد الأصنام ، ويؤثر – بـــدلاً من

ذلك – رواية شعر يحقر الصنم ويثور به وبأحكامه ، كما روى عن امرىء القيس حين مرّ بصنم كانت العرب تعظمه يعرف بذي الخلص أو بذي الخلصة ، فاستقسم الشاعر عنده حتى يعرف أيمضي بجيشه للثأر من بني أسد قاتلي أبيه أم لا ، وأجال الشاعر أقدامه فخرج له الناهي ، فأجالها ثانية وثالثة فما خرج له غير الناهي ، فغضب الشاعر وضرب بأقدامه وجه الصنم ، وشتمه وقال له :

– لو كان المقتول أباك ما عقتني ثم قال :

لو كنتَ ياذا الخَلَصِ الموتورا مثلي وكان شيخُكَ المقبورا

لم تنـــهَ عن قتلِ العُداةِ زورا

ولما غزا امرؤ القيس بني أسد ظفر بهم فسقطت هيبة ذي الخلص بين العرب ولم يعودوا لتعظيمه .

فمثل هذا الشعر يُروى في الإسلام ، ويجد له الرواة سوقاً نافقة ، قالوا أقبل رجل من كنانة على صخرة طويلة بساحل جدة كانت العرب تتخذها صنمـــاً وتدعوه سعدا ، وكان مع الرجل الكناني إبل يريـــد من الصنم أن يباركها له ، فلما أدناها منه نفرت وتفرقت في الأرض ، فقال الكناني :

أتينا إلى سعدٍ ليجمعَ بيننا فشتّتَنـا سعدٌ فلا نحن من سعدِ

وهل سعدُ إلا صخرة بتَنُوفةٍ من الأرض لا يُدْعى لِغَيٍّ ولا رُشْدِ؟

وقالوا إن سادناً لصنم مزينــة (نهم) ثار عليه حين سمع بالإسلام ، فحمله وقال :

ذهبت إلى (نهم) لأذبح عنده عنيزة كالذي كنتُ أفعـلُ

فقلت لنفسي حين راجعت عقلها أهـذا إلهٌ أبكمٌ ليس يعقلُ

أبَيْتُ فديني اليومَ دينُ محمدٍ إلهُ السماءِ الماجلُ المتفضلُ(٦١)

ومثل هذه المرويات إلّا تكنْ صحيحةً بحرفها فهي صحيحة في دلالتها على قلق روحي عند العرب في ظل الوثنية ، وكان الرواة يحرصون على رواية مثل هذا الشعر استجابةً لدواعٍ دينية يحسونها في أنفسهم باعتبارهم مسلمين ، ويحسونها

فيمن حولهم من المسلمين ، وربما سهل على بعض الرواة صنـــع بعض المرويات استجابة لدواعي الإطراف والإمتاع والرواج في مجالس السمر أو مجالس العلماء أو مجالس الكبراء والخلفاء .

والظروف التي تتيح لمثل هذا الشعر أن يروى هي الظروف التي تفرض على الشعر الوثني أن يعاني من العزلة والغربة وعزوف الرواة، حتى لا تتناقله الأجيال، إلا في زوايا كتب مهجورة أو غير مشهورة .

لقد كان للوثنية أثرها في الشعر إذن ، ولكن حين مر هـذا الشعر بمصفاة إسلامية هُذّب وصُفّي من السمات الوثنية ، وصار ذا طابع إسلامي على نحو ما ، وهذا الشعر ذو الطابع الإسلامي مضافاً إلى شعر العهود الإسلامية الزاهرة هو الذي حاولت الكلاسيكية العربية اتباعه وتأثره ، فكان التراث الأدبي الكلاسيكي عندنا كله بعيداً عن أن يكون تراثاً وثنيـــاً كما كان موروث الكلاسيكيين الغربيين .

ومن النتائج الهامة للتضافر بين الكلاسيكية العربية وبعث التراث العربي الإسلامي ما أحسبه فارقاً دقيقاً وذا قيمة بين الكلاسيكية عندنا والكلاسيكية عند الغربيين . ذلك ان الاتجاه إلى احياء التاريخ القومي في القصة والمسرح كان في الغرب اتجاهـــاً ثورياً رومانتيكياً ، ولكنه كان عندنا امتداداً ومظهراً للكلاسيكية .

وليس عسيراً التماس تفسير لذلك وإن دقّ هذا التفسير، ذلك ان الكلاسيكية الأوروبية كانت قـــد سارت شوطاً في بعث أدب اليونان والرومان ، وأهملت القومية المختلفة للشعوب الأوروبية في انجلترا وفرنسا وألمانيا مثلاً ، ومن هذا كان الالتفات إلى هذه التواريخ القومية والاهتمام بها انعطافاً ثورياً تصحيحياً في مسيرة الأدب الأوروبي ، أما عندنا فلم يكن ثمة داع لهذا الانعطاف ، لأن الشعوب العربيــة المختلفة ترى في التاريخ الإسلامي والتراث الإسلامي تاريخها

القومي وتراثها القومي، وقد ساعد على هذا الشعور بالقومية الإسلامية أن أكثر أمجاد التاريخ الإسلامي قد حدثت في عهود لم تعرف فيها الشعوب العربية بينها ما نراه من حدود ، وما نصطدم به من سدود ، بل كانت تضمهم دولة واحدة، وعلى حين كان سلطان هذه الدولة يضعف في بعض الحقب كان شعور هـــذه الشعوب بالوحدة متصلاً عبر التاريخ .

ولقد كان أهم ما اتسمت به النهضة عندنا انبعاث التراث الاسلامي والأمة مقبلة على فتح نوافذها على ثقافة الشرق والغرب لأن النهضة قامت على دعامتين: احياء التراث والتأثر بأوربة ، ولو فتحت أمتنا النوافذ بدون أن تبعث تراثها وتعرف أصولها وأمجادها، تقضي على شخصيتنا الحضارية بالضعف والزوال، وعلى هذا لم يكن التأثر بالأدب الغربي عملية ترميم لجسد ميت، ركّب فيها للأمة قلب جديد ، ورأس جديد ، وأجري فيها دم جديد ، لم يكن عملية إحالة وانتساخ لأن ابتعاثَ التراث أعاد اليها حياتها والشعور بعراقتها وعراقة وجودها، وتذكر شخصيتها الحضارية ، وحينئذ كان الاتصال بالغرب غذاء جديداً هضمته الأمة ومثلته ، فسرى في أوصالها دفئاً ونشاطاً ، وتمشى في حواسها حدة واتقـاداً ، ولم تنسلخ به شخصيتها .

أثر الخلفية الفكرية الكلاسيكية في الشعر :

أحس شعراء الكلاسيكية العربية بحاجة الأمـة في تلك المرحلة من تاريخ نهوضها إلى إحياء تاريخ أزهى العصور الإسلامية ، وإلى بعث عظماء هذا التاريخ أحياء ، فاتجه هؤلاء الشعراء بالوعي أو بالفطرة إلى أمجـاد هذا التاريخ ممثلة في مواقف كما فعل أحمد محرم فيما سماه الإلياذة الإسلامية ، وكما فعل شوقي في كبار الحوادث أو ممثلة في شخصيات كما فعل حافظ إبراهيم في العمرية وكما فعـــل عبد المطلب في العلوية

وكأنما كانت تسيطر على شعراء الكلاسيكية أحلام ورغبات في أن يجدد

معاصروهم سيرة أسلافهم فشرعوا في تصوير المواقف ورسم الشخصيات يقدمون بها للمعاصرين المثل الرفيعة ، لينهضوا على هُداها .

وقد غذّى هذه الأحلام والرغبات في شعراء الكلاسيكية أنهم شرعوا يقدمون نتاجهم في ظل احتلال جاثم ، وذل مقيم ، والإنسان الفرد إذا شقِيَ بحاضره ، التمس بحركة هروبٍ لا شعوريةٍ سعادتهُ من ماضي أيامه ، إذا كانت له في الماضي أيام سعيدة ، وهذه السُّنة النفسية التي يخضع لها الفرد تخضع لها الامم ، فحينا شقيت الامة بحاضرها ارتدت بها الذاكرة إلى ماضيها المجيد ، تستمد منه الراحة النفسية أولاً ، لتولد فيها الراحة النفسية نشاطاً ، ويدفعها النشاط إلى النهوض على هَدْيٍ من تاريخها المجيد .

ولهذا فقد تمتزج الرؤية التاريخية لدى شعراء الكلاسيكية أحياناً ببعض مرائي الواقع فيبدو موقفهم انتقادياً لهذا الواقع أو حزيناً أسوان لما يشاهدون فيه من دواعي الحزن والأسى ، يصور حافظ إبراهيم في مطولته (العمرية) شخصية عمر بن الخطاب ، فنراه عند التأمل يعبر عن الظمأ المُمِضّ لأبناء جيله إلى شخصية الحاكم العربي المسلم الذي يعكس كل ما ينبغي أن يتصف به الحاكم من صفات العظمة والتواضع ، والقوة والرحمة ، والنفوذ والتقشف ، والعدل والشورى ، قد خلا تاريخ الامة العربية المعاصر من هذا الرجل ، فليقرب الشاعر صورته وليبعث في التاريخ صفحاته حتى تسْهُلَ القدوة لمن شاء أن يقتدي .

وفي هذه القصيدة نلحظ أمراً لاحظه بعض النقاد ولكننا نختلف معهم في فهم دلالته وتأويله ، فقد لوحظ أن حافظاً قد بدأ قصيدته — عقب افتتاحها — بذكر حادثة مقتل عمر ، وقد اعتبر هذا سوء استهلال وسوء ترتيب .

غير أننا يسمنا أن ندرك أن عاملين اثنين قد أديا إلى هذه النتيجة وتحكما في ترتيب أحداث هذه القصيدة ، العامل الاول هو طبيعة حافظ الخاصة ، والعامل الثاني هو طبيعة الموقف الشعري الذي دعا إلى إنشاء هذه القصيدة .

أما طبيعة حافظ فهو رجل أسيف بكّاء ساعده عيشه وتكوينه الذ‍ ي على

أن يجيد في فن الرثاء ، وقد دل موقفه من تناول شخصية عمر على أصالة هذه الطبيعة فيه .

أما طبيعة الموقف الشعري فقد كان الشاعر يعبر عن شعور قومي عام بالفقدِ ، فقدِ البطل الذي يقود الامة إلى مراشدها، بعد أن تاهت قروناً طويلة في فلوات الذلة والهوان ، فالشاعر يقدم نموذج البطل في هذا الشعور القومي بفقده ، فالبدء بحديث مقتل عمر يؤكد هذا الشعور بالفقد الفاجع للبطل ، وقد لمح الشاعر أن مقتل البطل بيد غير عربية وغير مسلمة بادرة مبكرة تلتها محاولات وأحداث أدت إلى خروج الامر من أيدي العرب ، فدالت بذلك دولتهم ، بعد أن ظلت قروناً قوية الاركان راسخة البنيان ، يقول حافظ مخاطباً أبا لؤلؤ المجوسي :

طعنتَ خاصرةَ الإسلام منتقماً من الحنيفةِ في أعلى مَجَاليها
فأصبحتْ دولةُ الإسلامِ حائرةً تشكو الوجيعةَ لما ماتَ آسيها
مَضَى وخلَّفَها كالطَّودِ راسخةً وزانَ بالعدل والتقوى مغانيها
تَنْبو المعاوِلُ عنها وهي قائمةٌ والهادمون كثيرٌ في نواحيها
حتى إذا ما تولاها مهدِّمها صاحَ الزوالُ بها فاندكَّ عاليها

ويبرز الدافع القومي في صورة شعور عميق بالفقدِ والضياع بعد أن خرج الأمر من يد العرب :

واهاً على دولةٍ بالأمس قد ملأتْ جوانبَ الشرقِ رغداً من أياديها
كم ظلَّلتها وحامَلتها بأجنحةٍ عن أعْيُنِ الدهرِ قد كانت تواريها
من العناية قد رِيشَتْ قوادِمُها ومن صميمِ التقى ريشتْ خوافيها

. . .

لو أنها من صميم العُرْبِ قد بقيت لما نعاها على الايام ناعيها

وتتأكد هذه الغاية القومية من سوق هذه السيرة وتصوير هـذا البطل في ختام القصيدة حين يقول حافظ :

هذي مناقبه في عهد دولته ... للشاهدين وللأحقاب أحكيها
في كل واحدة منهن نابلة ... من الطبائع تغذو نفس واعيها
لعل في أمة الاسلام نابتة ... تجلو لحاضرها مرآة ماضيها
حتى ترى بعض ما شادت أوائلها ... من الصروح وما عاناه بانيها
وحسبها أن ترى ما كان من (عمر) ... حتى ينبه منها عين غافيها(٧)

الكلاسيكية وبعث التراث الشعري والنقدي

على ثلاثة مستويات كُتِبَ للتراث الشعري والنقدي أن يبعث في عصر النهضة ، وأن يكون في مبعثه زاداً أساسي للشعر الكلاسيكي ، ونعرف مدى قيمة هذا التراث إذا عرفنا أنه يضم اتجاهات شتى ، منها المحافظ الهادىء ومنها المجدد الثائر ، بل ان كثيراً منه ذو طابع رومانسي ، وهذا فارق طريف بين كلاسيكيتنا والكلاسيكية الغربية .

والمستوى الاول هو مستوى النشر ، إذ دارت المطبعة العربية ، ونشطت حركة طبع المخطوطات ونشرها على نطاق واسع ، وكان لدواوين الشعراء حظها من الطبع والنشر ، كما كان لكتب النقد الادبي مثل هذا الحظ من الطبع والنشر ، فكان أن ذاع في الناس شعر كبار الشعراء الجاهليين والإسلاميين ونقد كبار النقاد وصغارهم في العصور المختلفة .

وبتحقيق بعث التراث الشعري والنقدي على المستوى الاول أتيحت فرصة طيبة لتحقيقه على المستوى الثاني ، مستوى التقليد والاحتذاء ، وكان هذا يعني بعثَ التقاليد الشعرية التي خضع لها الشعراء في العصور المختلفة والتي استحسنها لهم النقاد أو طالبوا بها وعابوا من لم يحسن تحقيقها في شعره ، وقد أطلق المرزوقي على طائفة من هذه التقاليد الشعرية اسم « عمود الشعر » ، ومنها ما يتصل بنعت المعنى ، ومنها ما يتصل بنعت اللفظ ومنها ما يتصل ببناء القصيدة والانتقال من غرض فيها إلى غرض ،قال أبو علي أحمد المرزوقي: «.. ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ، ليتميز تليد الصنعة من الطريف ، وقديم نظام

القريض من الحديث ، ولتعرف مواطىء أقدام المختارين فيما اختاروه ، ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه ، ويُعلم أيضاً فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضيلة الاتي السمع على الابيّ الصعب . فنقول وبالله التوفيق :

إنهم كانوا يحاولون شرفَ المعنى وصحتَه ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف – ومن اجتماع هذه الاسباب الثلاثة كثرت سوائرُ الامثال وشوارد الابيات – والمقاربة في التشبيه ، والتحامَ أجزاء النظم والتئامَها على تخيّرٍ من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار عنه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار[٨] » .

فهذه بعض اتجاهات النقد والتقاليد الشعرية التي سلفت بها العصور الأولى ، والتي دَرَسَت وطمست معالمها في أواخر العصر العباسي ، وفي العصر المملوكي والتركي ، فلما كانت كلاسيكية القرن التاسع عشر أفاد الشعراء من كل الاتجاهات المتوارثة ، حتى من تلك الاتجاهات التي عدها الأقدمون ثورة وخروجاً على عمود الشعر ، لأن ما تركه المحافظون والمجددون من القدماء صار تراثاً تحتذيه الكلاسيكية العربية وتبعثه بهذا الاحتذاء .

لقد عرفنا أن من التقاليد الشعرية أن يقف الشاعر ويستوقف على الأطلال ، وأن يبكيها ويستبكي عليها منذ قرر هذا وحدده مسلم بن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) وقد امتد هذا التقليد إلى العصر الحديث – ولعلنا نذكر أن بكاء الأطلال تقليد رومانسي – وهكذا رأينا مثلاً أحمد شوقي يفتتح إحدى قصائده بقوله يبكي الاندلس قبل أن يتحدث إلى مصر بعد المنفى :

أناجي الرسمَ لوْ مَلَكَ الجوابا   وأجزيهِ بدمعي لوْ أثابا [٩]

وعرفنا من التقاليد الشعرية افتتاح القصيدة بالغزل قبل التطرق إلى موضوع القصيدة الاصلي ، في حسن تخلص ، وقد بقي هذا التقليد حتى رأينا أحمد شوقي يفتتح قصيدة سياسية في مناسبة سياسية هي إطلاق سعد زغلول سراح السجناء

السياسين سنة ١٩٢٤ وكانت المحاكم العسكرية الإنجليزيـة قد أدانتهم فاحتفل الشباب بهذه المناسبة وشارك شوقي بقصيدة افتتحها متغزلاً بقوله :

بِأبي وروحي الناعماتِ الغيدَا الباسماتِ عن اليتيم نضيدَا
الرانياتِ بكلّ أحورَ فاترٍ يَذَرُ الخليَّ من القلوبِ عميدَا

واستمر في غزله حتى قال :

حوَتِ الجمالَ فلو ذهبتَ تَزيدُها في الوهم حسناً مـا استطعت مزيدا
لوْ مرَّ بالولدانِ طيفُ جمالهـا في الخُلْدِ خرُّوا ركّعاً وسجودا
أشهى من العود المرنّم منطقـاً وألذُّ مـن أوتاره تغريـدا

وفي البيت العاشر أراد الشاعر أن يتخلص من الغزل الى موضوع القصيدة السياسي فقال :

لو كنتَ سعداً مطلقَ السجناءِ لم تُطْلق لِساحرِ طَرْفِها مصفودا (١٠)

كما عرفنا أن من التقاليد الشعرية التي وصلتنا بعد أن استحدثها العباسيون افتتاح القصيدة بوصف الطبيعة ، كما فعل أبو تمام حين امتدح المعتصم بقصيدة افتتحها بوصف الربيع قائلاً :

رقّتْ حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حَلْيه يتكسّر
نزلتْ مقدمةُ المصيفِ حميدةً ويدُ الشتاء جديدةٌ لا تُكْفَر (١١)

ونفتح ديوان الشوقيات فنرى الشاعر يفتتح إحدى قصائده بقوله :

تلك الطبيعةُ قِفْ بنا يا ساري حتى أريكَ بديعَ صُنْعِ الباري
الارضُ حولك والسماء اهتزتا لروائع الآياتِ والآثارِ
مِنْ كلِّ ناطقةِ الجلالِ كأنها أمُّ الكتابِ على لسانِ القاري
دلّتْ على مَلِكِ الملوكِ فلم تدعْ لادلّةِ الفقهاءِ والاحبارِ
مَنْ شكَّ فيه، فنظرةٌ في صنعه تمحو أثيمَ الشكِّ والإنكارِ

ويمضي الشاعر في وصفه المشاهد الطبيعية في طريقه إلى الآستانة قادماً من أوربة في ثلاثين بيتاً ، وفي البيت الثلاثين ينتقل من وصف القطار الذي يقله إلى مدح السلطان العثماني على النحو التالي من التخلص :

يجري على مِثْلِ الصراطِ وتارةً ما بين هاويةٍ وجُرُفٍ هارِ
جابَ الممالكَ حَزْنَها وسهولها وطوى شعابَ (الصّربِ) و(البلغار)
حتى رَمَى برحالِنا ورجائِنا في ساح مأمولٍ عزيزِ الجار (١٢)

ولقد نرى في تعدد أغراض القصيدة الأولى مبرراً شعورياً حين نراه يؤثر الوقوف على الأطلال في الأندلس يبكيها قبل أن يفرغ لحديثه عن الوطن ، لأن الشاعر كان منفياً عن وطنه في بلاد الاندلس ، فلا يسعه أن يخلو إلى وطنه يبثه شوقه إلا بعد ان يخلّي سبيل هذا القلب المدين للأندلس بمشاعر كريمة نبيلة .

كما قد نرى في القصيدة الأخيرة مبرراً معقولاً لوصف الرحلة والطبيعة ومشاهدها في الطريق الى الآستانة كهذا المبرر المعقول الذي ذكره القدماء لوصف الرحلة الشاقة في مقدمة المدحة ،غير أن معقولية الصلة لا تعني شعوريتها، فلا صلةَ شعوريةً بين وصف مفاتن الطبيعة وآياتها في الطريق عبر بلاد الصرب والبلغار وغيرها . امتداح السلطان ، وطبعاً لا أنكر على الشاعر وصفه لهذه المفاتن الطبيعية في مقدمة مدحته محتجاً بكلام مسلم بن قتيبة الذي رأى أن الأقدمين قد وصفوا منابت الشيح والحنوة والعرار ، ولهذا فليس للمعاصرين أن يصفوا منابت النرجس والآس والورد .

لا أذهب هذا المذهب الذي يحتم وصف رحلةٍ شاقة قبل المدح ، الأمر الذي يجعل المدح تسولاً وابتزازاً للمال بحق ما بذل الشاعر في وعورةالطريق ومشقته، ولكني أذهب إلى أن إعجاب شوقي بالطبيعة ووصفه لها ، غرض قائم برأسه ، اهتم به الشاعر وأفتن فيه ما استطاع ، وأن مدحه للسلطان غرض آخر قائم برأسه لم يحسن فيه الشاعر ولم يفتن ، ولا أرى بين الغرضين وشيجة شعورية تربط بينهما .

ومثل ذلك النص الثاني حيث تغزل شوقي قبل الحديث عن موقف سياسي لسعد زغلول فنحن أمام قصيدة أحسن فيها الشاعر التخلص والانتقال حين تحدث عن سحر طرف الفتاة التي وصفها ، وعن أثر هذا السحر في تصفيد من تنظر اليه حتى لا يستطيع أحد أن يطلق سراحه ، ولو كان سعداً نفسه ، وفي هذا التخلص والانتقال براعة ومهارة ، ولكن ذلك لا يكفي لقيام وشائجَ شعوريةٍ بين غرَضَي الغزل والسياسةِ هنا ، فهما غرضان مختلفان ، لكل منهما بواعثه وآثاره .

هذا فضلاً عن تضمّن كل من هذه القصائد الثلاث موضوعات أو أغراضاً شعرية ، غير التي عرضتُ لها ، مما يجعل بناء القصيدة الكلاسيكية غير بعيد من بناء القصيدة التقليدية .

وقد كان أثر التراث في الكلاسيكية أبعد من هذا وأشمل ، فقد أصبح شعراء التراث مُثلاً عليا تُحتذى ، حتى قال الاستاذ علي الجندي في رثاء الشاعر الكلاسيكي محمد الأسمر :

جريرُ القوافي عَتاهِيُّها فرزدقُها شِبْلُها الأخطل

ثم كان أثر التراث في الكلاسيكية أسبق من هذا بكثير ، فمنذ الحملة الفرنسية شرعت روح اليقظة تدب في الحياة الأدبية ، وتربط بين الشعراء والتراث ، حتى ظهرت طلائع الكلاسيكية الجديدة مبكرة مع محمود صفوت الساعاتي والعطار وغيرهما ، ولكن هذه الطلائع المنسية ربما كانت خليقة أن تنسى ، لأنها قد حُجبت بحجاب كثيف من شاعرية محمود سامي البارودي المتفوقة (٣٠) ، فقد استطاع هذا الشاعر – برغم ما سبقه من تدرج وتمهيد – أن يحتل مكانة سامقة في تاريخ الادب عبّر عنها الاستاذ العقاد بقوله انك إذا ارسلت بصرك خمسمائة سنة وراء شعر البارودي لم تكد تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه ، وكنت كمن يقف على رأس الطود المنفرد ، فلا يرى أمامه غير التلال والكثبان والوهاد ، إلى أقصى مدى الافق البعيد » .

ويرصد الاستاذ العقاد مراحل تطور شاعرية البارودي وجوانبها، فيرى أن هذا الشاعر قد بدأ يحاكي شعر البداوة ، ويفرط في المحاكاة حتى يذكر الرسوم والاطلال والرعيان والقبائل كما قال في قصيدة لامية من قصائد شتى على هذا الطراز :

ألا حيِّ من أسماءَ رسمَ المنازلِ وإنْ هيَ لم ترجعْ بياناً لسائلِ
خلاء تعفتْها الروامس والتقت عليها أهاضيبُ الغيوم الحوافل
فلأياً عرفتُ الدار بعد ترسّمٍ أراني بها ما كان بالامسِ شاغلي
غدتْ وهي مرعىً للظباء، وطالما غنتْ وهي مأوىً للحسان العقائل
فللعين منها بعد تزيال أهلها معارفُ أطلال كوحي الرسائل
فأُسبلت العينان منها بواكف من الدمع يجري بعد سحٍّ بوابل
ديار التي هاجت عليَّ صبابتي وأغرت بقلبي لاعجاتِ البلابل
من الهيف مقلاقُ الوشاحين غادة سليمة مجرى الدمع ريا الخلاخل
إذا ما دنتْ فوق الفراش لوسْنةٍ جفا خصرها عن ردفها المتخاذل
تعلقتُها في الحيِّ إذ هي طفلة وإذْ أنا مجاوبٌ إليَّ وسائلي
فلما استقر الحبُّ في القلب والجلتْ غيابته هاجتْ علي عواذلي
فياليتَ أنَّ العهدَ باقٍ وأننا دوارجُ في غُفْلٍ من العيش خاملِ
تمرُّ بنا رعيان كلِّ قبيلة فما منحونا غير نظرة غافل (١٣)

ويعلق العقاد على هذه القصيدة التي لم تخل من هفوات أسلوبية بأن معارضة القدماء على هذا النسق « أعرق في البداوة من البداوة ، أو هي محاكاة مطبوعة ليس فيها من التقليد إلا الرغبة فيه وكأنما البارودي هنا ممثل قدير لبس دور الشاعر البدوي فوفاه لغةً وشعوراً وزياً وحركة ، فخلقه خلقاً جديداً . وجعل له تمثالاً من نفسه وحياته ، وأصبح مبتكراً في الدور الذي أخذه.. فهو فنان خالق في اتباعه كما يكون المرء فناناً خالقاً في ابتداعه(١٤) ».

وبهذا يمهد العقاد للطور الثاني من شاعرية البارودي التي عبر عنهـــا بأنك لا ترى في ديوانه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على شخصية البارودي كما عرفناه في حياته العامة والخاصة كما قال الشاعر نفسه :

فانظر لقولي تجدْ نفسي مصوَّرةً   في صفحتيه فقولي خَطُّ تمثـــالي

ويعكس شعر البارودي في هذا الطور قدرة على الابتكار الناشيء من شعور بالحرية القومية ، كما يعكس قــدرة على الابتكار الناشيء من استقلال الشخصية أو من شعور بالحرية الفردية (١٥) .

وبرغم تطور البارودي من مرحلة إلى أخرى، يعود العقاد فيؤكد أن محاكاة البارودي للقدماء ربما كان أنفع ما في شعره للأدب المصري الحديث ، « لأنه رد إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين في ميدان اللغة والتراكيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب (١٦) .

هذه إشارة عامة إلى تصور الاستاذ العقاد لشاعريـــة البارودي وتطورها ، وهي إشارة تكفي فيما نحن بصدده ، وتكفي كذلك لأن نرتب عليهـــا نتيجة هامة ، هي أن البارودي في نشأته الشعرية وتطوره خيرُ مثالٍ لنشأة الشعراء العرب وتطورهم ، فقد بدأ البارودي يطالع الشعر القديم ، ويتذوقه ، ويرويه ويختار منه مختارات، وكان واسعَ الثقافةِ الشعرية والأدبية ، ولم يحتج بعد هذا إلى أن يتعلم اللغة والنحو والعروض، فكان كشعراء الرواية والسليقة العرب، وكان من الطبيعي أن يبدأ محاكياً الاقدمين مترسماً خطاهم ، وقد دفعته المحاكاة الاصيلة للقدماء ، والترسم المطبوع لخطاهم إلى ألا يفقد شخصيته وأصالته فظهرت هــذه الشخصية من وراء التقاليد الشعرية الموروثة في بنـــاءِ القصيدة ، ورسم الصور وصيغ العبارات .

فقد عرف هذا الشاعر أن المحاكاة المشروعة للشعراء الاصلاء بألا يتخـــلى المحاكي عن شاعريته وأصالته وإلاَّ فقــدْ عجز عن محاكاتهم في أخص خصائص الشاعرية .

هذا عن أثر التراث في الشعر المعاصر ، أما عن أثره في الحركة النقدية فقد كان أثراً كبيراً كذلك تناولته فيما سميته بيئة الاتباعية الجديدة ، حيث عرضت طلائع هذا النقد ، ثم عرضت الوسيلة الادبية لحسين المرصفي ، وأثرهـا وأثر النقد الكلاسيكي في حَمَلَةِ لواءِ التجديد ، من ممثلي المدرسة الفرنسية والمدرسة الإنجليزية في الادب والنقد المعاصرين .

ولكني هنا أمس ذلك التأثير من زاوية محددة معينة ، هي أثر هذا التراث فيما قدم من نقد تطبيقي ، بقلم أحد المجددين ، أعني بـه الدكتور طه حسين ، ويكفينا في هذا السياق مثالاً نقده لقصيدة (توت عنخ آمون) لاحمد شوقي ، كما ورد هذا النقد في كتاب للدكتور بعنوان(حافظ وشوقي)، ولا أصف الدكتور طه حسين بأنه أحد المجددين لما عرف عنه من الميل إلى التجديد عامة ، ولكن لانه في مقدمة هذا الكتاب خاصة (حافظ وشوقي) ، يقول : « إنني لا أدري لم لا أقدم كتابي هذا للأجيال ، ولا سيما إذا مضت الايام وتعاقبت الاعوام وأنا مقيم على هذا الرأي لم أتحول عنه ولم أستبدل به رأياً آخر » ثم نجده في أول مقالات هذا الكتاب يأخذ على الشعراء عندنا أنهم « لم يجددوا شيئاً ، ولم يبتكروا ولم يستحدثوا، وإنما اكتسبوا شخصيتهم من القديم ، واستعاروا مجدهم الفني من القدماء، فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل الإحياء، وما زال ينقصهم فضل الانشاء والابتكار »[١٧] .

ثم يرى الناقد أن هذا النقص لن يُجبر إلا إذا أتيح للشعراء رأي عام حر يدفع إلى الحرية الادبية بحيث لا يعجب قارىء بشاعر لمجرد انه من بني وطنه ، ويختتم الدكتور طه حسين مقاله الاول بقوله : « كم أكون سعيداً إن تناولت شعر شعرائنا النابهين فدرسته درساً حراً ، مفصلا بريئاً ، وأدّى هذا الدرس إلى تكوين هذا الرأي العام الادبي من بعض الوجوه »[١٨] .

فنحن إذن مع كاتب ناقد يعيب على الشعراء انهم لم ينشئوا جديداً ولم يبتكروا طريفاً ، وأنهم اكتفوا باستعارة شخصيتهم الفنية ومجدهم الفني من

الاقدمين ، فما الذي سيقدمه هذا الناقد ليسهم في عملية التطوير، ليخرج الشعراء من مرحلة الاحياء إلى الإنشاء ، وليتنقلوا من طور التوليد إلى التجديد ؟

لا بد أن له جهده في هذا المضمار ، ولقد يكون لهذا الجهد موضعه فيما سيلي من فصول ولكننا هنا نقف لنبين مدى تأثر نقده هو في هذا الكتاب بنقد القدماء الذين يحرصون على عمود الشعر .

بدأ الدكتور طه حسين نقده قصيدة شوقي – بدءاً تصورنا معه اننا أمام ناقد عصري ، يريد أن يحمل الشعراء على اعتناق قيمة فنية جديدة ، هي وجوب تحقيق وحدة الشعور الساري في القصيدة كلها ، لان الناقد قال : « اقرأ هذه القصيدة من أولها إلى آخرها تشعر بما يشعر به شوقي ، وتحس ما يحسه شوقي ، وبم شعر شوقي ؟ وماذا أحس شوقي حين تناول القلم فكتب هذه القصيدة ؟ » .

شعر بشيئين يشعر بهما كل مصري، ولكن شعوراً غامضاً لا يتبينه في نفسه، ولا يستطيع أن يبينه : أحدهما أن لتاريخ مصر القديم مجداً وعظمة ، والثاني أن تاريخ مصر الحديث فقير إلى هذا المجد وإلى هذه المظمة(١٩)

والحق أن هذه نظرة حصيفة ثاقبة للقصيدة في مجموعها، وكانت هذه النظرة قمينة أن تقودنا في رحلة نقدية داخل القصيدة ، لنرى أثر هذا الشعور بالتضادّ الحاد ، والتناقض الكبير بين ماضٍ وحاضر ، بين مجد عظيم وافتقار إلى المجد العظيم .

والحق أننا لو اتخذنا من هذه النظرة الثاقبة هادياً لنا في رحلتنا النقدية لكنا حريّين أن نرى إلى أي حد وفق شوقي في انتقاداته المفاجئة الذكية الموحية من ماضٍ إلى حاضر، وما لهذه الانتقادات من أثر في تنمية هذا الشعور العميق بالتضادّ بين ماض وحاضر ، ولكنا حريّين كذلك أن نرى إلى أي حد لم يوفق في بعض ما ساقه من سوائر الامثال وشوارد الحكم، لانها لا تنمّي الخط الشعوري الموحد ولا تعمّقه في النفوس ، ولكنا حريّين أن نبحث في انعكاساتِ هذا الشعور المو حد على الاسلوب بعامة من فكرة وعاطفة وصياغة للفكرة والعاطفة .

لوْ فعل الدكتور طه حسين ذلك لقدّم للحركة الشعرية غذاءً صالحاً يعينها

على الإنشاء والابتكار ولم يقف بها لدى التقليد والإحياء ولا لجز الناقد وعده الذي قطعه على نفسه في المقدمة ، فماذا قدم الدكتور الناقد ؟

كل ما قدمه الناقد يسير في ستة اتجاهات ، اتجاه منها عرفه النقد العربي في كل عصوره إلا عند كبار النقاد العرب ، وهو التعميم في الحكم ، والاستحسان بدون بيـــان لمواطن الإحسان أو إظهار لمكامن الإبداع ، وخمسة الاتجاهات الباقية عرفها النقاد العرب ، وذكرها المرزوقي فيما ذكر من تقاليد تكوّن عمود الشعر ، وتلك هي نعت اللفظ من جزالة واستقامة ، ونعت المعنى من شرف وصحة ، والمشاكلة بينهما والمقاربـــة في التشبيه ، وحسن التخلص ، على أن الدكتور الناقد التفت في اثناء استعماله لهذه المقاييس التفاتات ناقد عصري ، إلا أنها التفاتات عابرة ، والتفصيل كفيل بالإيضاح .

أما التعميم في الأحكام ، والاستحسان بدون بيـان مواطن الإحسان فقد تكرر في هذا المقال ثماني مرات[٢٠] أدلك في هامش هذا الكتاب على مواضعها واكتفى هنا بمثالين .

بعد أن عـبّر الناقد في سرعة على الأبيات الخمسة عشر الأولى من القصيدة يتصفح بعضها ويغفل بعضها قـال عن شوقي واستأنف مضيّه ليس بالجيد ولا بالرديء إلى أن انتهى إلى الخلود فأحسن وصفه وأجاد التعبير ولا سيما حيث يقول:

وأخذُكَ من فمِ الدنيا ثناءً   وتركك في مسامعها طنينا[٢١]

وقبيل ختام المقال ينقدُ الدكتور حوالى عشرين بيتـاً من أبيات القصيدة بهذا الكلام الإجمالي الذي يهرب به من مضمار النقد . ولقد أعجز العجز كله إن أردت أن أصف لك جمال هذه القطعة الصافية المتلألئة من قصيدة شوقي ، هذه القطعة التي يتحدث فيها الشاعر إلى فرعون ، فيسأله ويستنطقه بالحكمة العالية والموعظة الحسنة ، ويضع أمامــه هذه الألغاز التي عجز العقل والوجدان عن حلها الغاز الحياة والموت ، الغاز البعث والنشور ، الغاز الصلات الاجتماعيـة بين الناس[٢٢] .

فاذا تركنا هذا التعميم إلى نقد موضعي يبين مواطن الجمال أو القصور وجدنا الناقد في أحد عشر موضعاً يتحدث عن اللفظ من حيث عذوبته وسلاسته ورقته[٢٣] أو من حيث سقمه وتكلفه ونبوه[٢٤] أو من حيث ابتذاله أو من حيث غرابته[٢٥] ولقد دللتك في هامش هذا الكتاب على مواطن هذا النقد اللفظي ولكني اكتفي بعرض بعض الأمثلة من ذلك . نقدَ الدكتور طه لفظَ شوقي ومعناه مثلاً حين قال : « ثم مضى الشاعر في لفظٍ سهل ومعنى ليس بالغريب ولا بالمبتذل ، إلى أن قال فأجاد اللفظ والمعنى :

تعالى اللهُ كان السحرُ فيهم أليسوا للحجارة منطقينا؟[٢٦]

ومعروفٌ أن السهولة والابتذال جزء من مفهوم جزالة اللفظ التي سلف ذكرها[٢٧] .

ويكمل مفهوم الجزالة – بعد ذكر البعد عن الابتذال – بذكر البعد عن الغرابة ، ولقد رأينا الدكتور طه غير معجب بقول شوقي :

ألم المالكين بني (أمونٍ) لِيَهْنِكِ أنهم نزعوا (أمونا)

فقد رأى أن البيتَ لا يُساغ ، ولعل مصدر هذا اسم (أمون) الأعجمي ، الذي وقع موقعاً فيه شيء من الحرج في هذه الصفحة العربية النقية ، ولعل مصدر هذا بنوع خاص هذا الفعل الغريب الذي تكلفه الشاعر تكلفاً ، أو اضطر إليه اضطراراً وهو (نزعوا) يستعمله الشاعر بمعنى (أشبهوا) ويمر به القارىء يفهمه ويضطر إلى أن يعطف على هذا الشرح الذي اضطر الشاعر نفسه إلى أن يضعه »[٢٨] .

على أن هذا التقليد النقدي لا يثبت في يد الناقد ، فهو يكرر ضيقة بذكر الألفاظ الاعجمية في الشعر وهذا أمر يرجع إلى ذوق الناقد لانه يعمم على كل الاعلام الاعجمية ، ولكنه مع ذلك يقف موقف الاعجاب أمام قول شوقي :

سيقضي (كرزنٌ) بالأمر عنا وحاجاتُ (الكنانةِ) ما قُضينا[٢٩]

ويعلق عليه بقوله « فهل ترى أبلغ من هذا البيت في وصف الالم واللوعة ، لقضاءٍ سيئاتنا دون أن يكون لنا في أمره شيء » ؟.

ولقد أنكر الناقد تكلف شوقي لكلمة غريبة هي (نزعوا) وأحسب أنه كان من الممكن أن يقول شوقي بدلاً منها مثلاً (حاكوا) فهي مثل نزعوا معنى ووزناً ، ولكن المهم أن الناقد يقف موقف الإعجاب أمام قول شوقي :

فناجيهم بعرشٍ كان صِنْواً   لعرشك في شبيبته سَنينا[٣٠]

ومع ذلك لا أدري كم قارئاً لهذا البيت لا يستعين بهامش الديوان أو بالمعاجم اللغوية ثم يسعه أن يعرف معنى (سَنين) هذه التي وضعها شوقي في القافية ، والتي يجب أن تقرأ بفتح السين ، وتعني النِّدة والتِّرب ومن يكون في مثل سِنِّك ؟.

ولقد نمت الدكتور طه لفظ شوقي ومعناه ومقاربته في التشبيه حين عرض لقوله في وصف الشمس :

مشيتِ على الشبابِ شواظَ نارٍ   ودُرتِ على المشيب رَحىً طحونا

تُعينينَ الموالِدَ والمنايا   وتَبْنينَ الحياةَ وتهدمينا

فقال الناقد إن في هذا موعظة حسنة في غير إسراف ولا غلوّ ، وفي غير تكلف ولا تعسف ورأى أن ليس في هذا سقم لفظي أو معنوي ، وأنه واضح يفهمه كل عقل ، وعذب يسيغه كل ذوق ، ويسير ولكنه سهل ممتنع[٣١] .

ولا أدري كيف تلقى هذه التعميمات ، كل عقل وكل ذوق ، فأنا أذكر إذ كنا في مهرجان الشعر العربي الثالث الذي كان منعقداً في دمشق ، وإذ طرح الأستاذ أحمد حسن الزيات بيتَ شوقي الأخير وطلب تفسيراً له ، وكان حوله عدد كبير من شعراء البلاد العربية وأدبائها ، فما منا أحد إلا أسهم بسهم في محاولة تفسير البيت ، وكلما اتجهنا في تفسيره وجهة وجدنا الطريق يؤدي إلى احالة فعَدَلْنا إلى وجهة أخرى حتى قر لنا قرار ، فكيف يكون البيت بهذه السهولة لدى كل عقل وكل ذوق ؟ وكيف يصح ما قاله الدكتور طه : « أليس هذا يسيراً يسيرا ؟ » .

وبرغم ما أبداه الدكتور طه من إعجاب بقول شوقي في مفهوم الخلود :

وأخذك من فم الدنيا ثناء وتركُكَ في مسامعها طنينا

لم يعجب الناقد بلفظ (طنين) إذ وجده قلقاً في موضعه ، ضعيفاً كل الضعف ، غير ملائم لصدر البيت فصدر البيت فخم ضخم واسع رائع ، وعجزه خامل ضئيل نحيف فلا يسعنا أن نضع (الطنين) بإزاء هذا الثناء الذي ينطق به فم الدنيا .

وهذا النقد يندرج تحت ما أسماه المرزوقي « مشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما » ، ذلك أن الناقد يعني استقرار كلمة القافية في موضعها وعدم قلقها فيه ، ولو أن شوقياً قال مثلاً (وتركت في مسامعها رنينا) لأدى المعنى بلفظ يشاكله فيما يمكن أن يراه الدكتور طه حسين.

وفي الحق أن لفظة (الطنين) أقرب إلى مزاج شوقي الهادىء ، ولو كان شوقي من أصحاب الأمزجة العنيفة والطباع القوية لعبر بنحو آخر من التعبير ويتضح ذلك من الموازنة ، فالمعنى – بعد – مأخوذ من المتنبي حيث قال في مفهوم المجد :

وتركك في الدنيا دَوِيّاً كأنما تداوَلَ سمعَ المرءِ أنمُلُهُ العشْرُ

فهذا أثر مدوٍ دويّاً عنيفاً يتركه الماجدون خالدو الذكر في الدنيا حتى لكأنه قد أوشك أن يصم الآذان ، فاستعان السامعون المصيخون للدويّ بالأنامل العشر يداولون بينها في سد آذانهم .

ولكن هذا الدوي مبالغ فيه ، فالخلود على امتداد الزمان السحيق لا يكون أبداً دويّاً على هذا النحو وبحسب الماجد الخالد أن يترك طنيناً يتردد في أحقاب الزمان وهكذا فالتعبير بالطنين لا يلائم طبيعة شوقي فحسب بل يلائم كذلك الصدق والقصد اللذين عبر عنهما المرزوقي ورأى أن عامة النقاد العرب تتجه اليهما ، أما نقد الدكتور طه فيدعو إلى الغلو والمبالغة وهو الاتجاه الذي رأينا أكثر القدماء العلماء بالشعر والقائلين له يميلون إليه (لأن العمل عنده على المبالغة والتمثيل ، لا المصادقة والتحقيق) كما وصفه المرزوقي .

في كل هذا ومثله كثير نرى النقد كلاسيكي يتتبع التقاليد النقدية الموروثة ويرصد العمل الشعري من خلالها ولم يتحرر الناقد في هذا المقال إلا في بعض حديثه عن(حسن الانتقال) حين كان الشاعر ينتقل من غرض إلى غرض ،ذلك أن عمود الشعر يقضي بالتمهيد لدى كل انتقال حتى تلتحم أجزاء النظم وتلتئم ، ولقد كان الناقد مع القدماء في هذا التقليد حين رأى أن شوقياً لم يوفق(٣٢) إلى حسن الانتقال من الحكمة البالغة والعبرة العامة إلى موضوعه الذي عمد اليه بقوله :

ألم المالكين بني (أمون) ليهنك أنهم نزعوا (أمونا)

كما كان الناقد مع القدماء حين استحسن انتقال شوقي من حديث الماضي إلى حديث الحاضر(٣٣) .

زمان الفرد يا فرعونُ ولّى ودالتْ دولةُ المتجبرينا
وأصبحت الرعاة بكلّ أرض على حكم الرعية نازلينا
(فؤادُ) أجلّ بالدستور ملكا وأشرف منك بالإسلام دينا

وصحيح أن الانتقال هنا حسن غير أن القارىء لا يرى الصلة واضحة بين وصف حكم فرعون هنا بالاستبداد والتجبر وما سبق أن ذكره الناقد من أن القصيدة كلها تعبر عن شعور بالمجد القديم والعظمة الغابرة ...

أما المرة التي خالف فيها الناقد المعاصر عن النقاد القدماء ، وقدم جديداً طريفاً فذلك حين وقف الناقد أمام انتقال الشاعر من وادي الملوك في مصر حيث كشف قبر توت عنخ آمون ، إلى لوزان في سويسرة حيث كان ثمة مؤتمر للصلح بين الترك واليونان . وكان الانجليز فيه يمثلون مصر . فالناقد رأى أن الانتقال (لا يخلو من غرابة ، وربما كانت هذه الغرابة نفسها مصدر شيء من الجمال كثير)(٣٤) .

فالناقد بهذا يصحح مقياس الانتقال بين أجزاء القصيدة ، ولا يجعل القيمة دائماً للتمهيد ، فقد تكون المباغتة في غير تمهيد ذات أثر نفسي إيحائي قوي ،

وبخاصة إذا كان بين جزأي القصيدة تضادّ كهذا التضادّ بين الماضي كما اعتز به في حديثه عن وادي الملوك ، والحاضر كما تألم له في حديثه عن مؤتمر لوزان .

وفيما عدا هذه المرة اليتيمة نرى النقد في المقال اتباعياً كلاسيكياً لا يخرج عن معطيات نقد القدماء .

وهذا يعني بعث التراث الشعري والنقدي القديم على المستوى الثاني ، وهو مستوى التقليد والاحتذاء .

أما المستوى الثالث للاحياء والبعث فهو مستوى النظر إلى القـــديم نظرة جديدة ، من خلال قيم فنية وجمالية حديثة ، وفي هذا حياة جديدة لذلك القديم إلا أن رصد مظاهر هـــذا المستوى من بعث التراث وإحيائه لا يدخل في إطار الحديث عن الكلاسيكية ، ويـدخل في أطر الأحاديث عن مذاهب أخرى لم يلبث الحقل الأدبي أن رآها نتيجة عوامل خارجية وتفاعلات داخلية .

القصيدة الكلاسيكية

بين الغنائية والموضوعية

إذا كان الشعر الكلاسيّ الغربي موضوعياً في جملته فقد كان ذلك لسببين هامين: أولهما أن التراث الشعري الاغريقي والروماني الذي بعثه الكلاسيكيون وحذوا حذوه كان موضوعياً في جملته كذلك. يكاد كله يكون ملاحمَ ومسرحيات . أما السبب الثاني فهو التأثير المتبادل بين موضوعية هذا الشعر وعزوف الكلاسيكية عن الغنائية وعن جمحات العواطف الذاتية .

ويختلف الأمرُ إذا نقلنا الحديث إلى الشعر العربي ، فقد كان التراث الشعريّ العربيّ الذي اتبعته الكلاسيكية في القرن التاسع عشر شعراً غنائياً في جملته ، ولم تكد توجد فيه نماذج من الشعر الموضوعي .

ولقد وجدت محاولات لنظم قصص كليلة ودمنة بعد أن ترجمها عبد الله ابن المقفع ، ذلك أن أبان بن عبد الحميد بن لاحق قد نظمها للبرامكة شعراً ، وحاكاه في ذلك شعراء آخرون منهم علي بن داود وبشر بن المعتمر، وأبو المكارم أسعد بن خاطر ، ثم توالى نظم الكتاب بعد ذلك في عصور مختلفة ، ومن ذلك كتاب « نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة » للشريف بن الهبارية المتوفى عام ٥٠٤ هـ . وظل هذا الكتاب يحدث تفاعلات نظمية ونثرية في الأدب العربي ، ومن عجب أن تؤثر العربية في هذا الميدان تأثيراً عميقاً في الفارسية الحديثة إذ كان الأصل البهلوي الذي ترجم عنه ابن المقفع قد فقد ، فأصبحت الترجمة العربية أصلاً لكل ترجمة في اللغات الأخرى له ، ومن هذه الترجمات الفارسية

الترجمة الثانيـة التي قام بها حسين واعظ كشفي في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي وسماها « أنوار سهيلي » وبهذه الترجمـة تأثر « لافونتين » الفرنسي فيما يخص هذ الجنس الأدبي[٣٥] .

ولقد ذكر الموصلي أن أبان اللاحقي كما قيل « قلب الكتاب في ثلاثـة أشهر إلى الشعر وهو أربعة عشر ألف بيت » وذكر حمدان ابنه أنه كان يصلي ولوح موضوع بين يديـه ، فإذا صلى أخذ اللوح فملأه من الشعر الذي صنعه ثم يعود إلى صلاته »[٣٦] .

وقد أورد أبو بكر الصولي من هذه المنظومة ستة وسبعين بيتاً تبدأ بقول أبان اللاحقي :

هذا كتاب كذبٍ ومحنهْ ... وهو الذي يدعى كليل دمنهْ
فيه دلالاتٌ وفيه رشدُ ... وهو كتاب وضعته الهنـدُ
فوضعوا آدابَ كلٌ عالِمِ ... حكايةً عن ألسُنِ البهـائمِ
فالحكماء يعرفون فضلـهُ ... والسخفاء يشتهون هزَلهُ

وبعد المقدمة التي تمتد إلى ستة وعشرين بيتاً يسوق الصولي ما ذكره اللاحقي في باب الأسد والثور ومن ذلك :

وإنَّ مَـنْ كان دنيء النفسِ ... يرضى عن الأرفعِ بالأبخسْ
كـمَثَلِ الكلبِ الشقيِّ البائسِ ... يفرح بالعظمِ العتيق اليابسِ
وإن أهل الفضل لا يرضيهمو ... شيءٌ إذا ما كان لا يعنيهمو
كالأسد الذي يصيد الأرنبـا ... ثم يرى العَيْر المُجِدَّ هربا
فيرسل الأرنب من أظفارهِ ... ويتبع العَيْر على أدبارهِ
والكلب من رقته ترضيـــه ... بلقمة تقذفها في فيـــه
ومن يعش ما عاش غير خاملْ ... له سرور دائـم ونائـلْ
فهو وإن كان قصيرَ العمْرِ ... أطول عمراً من حليفِ فقرِ

وربما صح أن أبا بكر الصولي قد أفسد التسلسل القصصي باختياره غير الحاذق ولكن من الواضح الصحيح كذلك لمن يتأمل هذا الشعر وينظر إلى معدنه يتأكد مما قاله الصولي في التعقيب على ما اختاره من هذه المنظومة من أن: «الإحسان فيها قليل فقد أضربت عن ذكرها والاختيار منها وفيما حكيناه مما ذكرناه منها غنى وكفاية»(٣٧).

أجل لقد وجدت محاولات لنظم كليلة ودمنة ولكن كانت أولى هذه المحاولات على هذا المستوى الرديء من الشعر، مما ساعد على اندثارها إذ لم يصلنا منها إلا ما رواه صاحب الأغاني من بيتين واثنين إلا ما أتمه صاحب كتاب الأوراق ستة وسبعين.

وهذا كاف في التدليل على أن أجرأ محاولة لتقديم شعر موضوعي قد كتب لها هذا الإخفاق مما يؤكد أن التراث الشعري العربي كان في جملته غنائياً.

وما دمنا بصدد هذا الاتجاه إلى شعر موضوعي عامة، ومتأثر بقصص كليلة ودمنة خاصة فان علينا أن نقرر أن منظومة الشريف بن الهبارية السالف الذكر قد أتيح لها أن تنشر في لبنان في مطلع القرن العشرين (١٩٠٠)، غير ان الشعر العربي المعاصر اتجه إلى الموضوعية باتخاذ الحيوان والطير أبطالا لقصص شعري لم يتأثر خطى التراث ولكن تأثر خطى «لافونتين» الذي تأثر بالترجمة العربية لكليلة ودمنة، وهكذا تتم دورة الأخذ والعطاء بين الآداب والعالمية.

نشر لافونتين حكايات على ألسنة الحيوانات في القرن السابع عشر (ما بين عامي ١٦٦٨ و١٦٩٤) في اثني عشرا جزءاً وفي أواخر القرن التاسع عشر ترجم محمد عثمان جلال كثيراً من حكايات لافونتين في كتاب له سماه «العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ». في شعر عربي مزدوج القافية غير مقيد في ترجمته بالأصل، إذ كان يحضر أماكن الحكايات أو يجعلها تجري في بلد عربي ويضفي على نصائحها طابعاً دينياً يقتبسه من القرآن أو الحديث وفيها قليل من الحكايات العامية في صورة زجل، وبعده ألف إبراهيم العرب عدة حكايات شعرية على

لسان الحيوانات ، أسماها « آداب العرب » جرى فيها على طريقة لافونتين[٣٨].

واعترف أحمد شوقي بتأثره بحكايات لافونتين هذه ، في مقدمة الشوقيات (ط ١٨٩٨ م) وقال : « وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير ... فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم منها فيفهمونه لأول وهلة ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره ، وأنا أستبشر لذلك وأتمنى لو وفقني الله لأجعل لأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتمدينة منظومات قريبة المتناول يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم »[٣٩] .

وقد كانت أفكار هذه الفقرة السابقة التي قدمتها لأحمد شوقي سبباً في أن يقرر مؤلفا « الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والفرنسية » ان « أكبر الظن أن شوقي نفسه كان يهدف من ورائها إلى أن تكون شعراً للأطفال ، ولذا غلبت السهولة عليها وبعدت عن العمق الذي نجده كثيراً في مجموعة لافونتين وأصبحت فعلاً شعراً لا يتذوقه إلا الأطفال ، وحتى الأطفال انصرفوا عنه بعد حين ، فلم يجرب شاعر آخر حظه في هذا اللون[٤٠]» .

ومن السهل أخذ هذا التقرير من كلام شوقي ولكن يبدو أن الأمر أدق من هذا فان المفروض أن يعارض كلام شوقي بشعره وألا تكون كلمة الشاعر وحدها هي الكلمة المسموعة في تقويم شعره ، إذ على الناقد أو الدارس أن يعود إلى هذا الشعر ويحتكم إليه وفي الحق أن حكايات حيوان شوقي سهلة قريبة القرار حين تكون الحكمة والعظة الخلقية غايتها ، كما نرى مثلاً في (ضيافة قطة) حيث يحبب إلى قرائه الرفق بالحيوان ، وكثيراً ما تمهد الحكاية لسوق العظة منها كما حدث في ختام حكاية (الصياد والعصفور) إذ قال الشاعر في ختامها على لسان العصفور :

إياك أن تغتر بالزهّاد   كم تحت ثوبِ الزهد من صيّاد[٤١]

أو في تعليقه هو على قصة قبرةٍ وابنها :

لكل شيء في الحيــاة وقتهُ وغايةُ المستعجلين فوْتُـهُ[٤٢]

وقد يبدأ الحكاية بالمغزى ثم يسوقها شاهداً عليه ، كما قال في بدء حكايـة الأسد والضفدع :

انفع بمــا أعطيت من قدرةٍ واشفع لذي الذنب لدَى المجْمَعِ
إذ كيف تسمو للعـلا يا فتى إن أنتَ لم تنفعْ ولم تشفعِ
عندي لهذا نبــأ صادقٌ يعجبُ أهلَ الفضل فاسمع وَعِ[٤٣]

فالشاعر لا يخفي مغزى ما يسوقه من حكايات وراء أي حجاب من الرمز ، فهل تراه يفعل ذلك لأنه يخاطب الأطفال ؟ هذا مؤكد ولكن أرجو أن يتأكد كذلك أنه يفعل ذلك لأنه يخاطب الطفولة في الكبار كذلك ، فشأن هـــذه الحكايات شأن قصص « روبن هود » أو الرسوم المتحركة تقدم للأطفال ويكثر الكبار من الإقبال عليها ولعل من أبرز خصائص هــذا الجنس الأدبي أن وسائله الفنية تخاطب الطفولة في الكبار .

لقد قدم شوقي خمساً وخمسين حكاية ونقرأ ما أسماه طابعو الديوان بعد وفاة شوقي باسم (ديوان الأطفال) فنجد فيه أربعاً أو خمساً أخرى فيكون مجموع ما قدمه شوقي ستين حكاية تقريباً أكثرها ذو مغزى أخلاقي .

وفي مثل هذه الحكايات يصحّ القول بأن الأطفال يتذوقونهـا كما يتذوقها الأطفال الكامنون في الكبار ، ولكن حين يكون وراء الحكاية مغزىً سياسي فالأمر يختلف لأنها قد تكون في الوقت نفسه ذات سطح حِكَمِيٍّ وعظيٍّ يتذوقه الأطفال ولكنها تحت هذا السطح ذات عمق سياسي يدعو الكبار إلى استشفافه وإدراكه والتأثر به .

ولقد تناول الدكتور محمد غنيمي هلال محاولات شوقي هذه في ظل مثال أبان فيه كيف تناول الشاعر قضية عصره وهي تنبيه الوعي القومي لدى المواطنين إلى خطر الغفلة والغرة في علاقتهم بالأجنبي الدخيل ، وذلك في حكاية (الديك الهندي والدجاج البلدي) وقد رأى الدكتور أن الشاعر كان يختار في عناية كل

جملة وكل كلمة ليصف الحال النفسية للدجاج وللديك ، وأبان أنه على الرغم من أن الصفات التي وصفها الشاعر مميزة لأصحابها ومصورة للدجاج بوصفها رمزاً فانها تتراسل مع صفات المواطنين المقصودين في موقفهم من الأجنبي الدخيل ، وشرع الناقد يحلل بناء الحكاية وما يتضمنه من « تحوّل » ورسم للشخصيات وتطوير بطيء للحالة النفسية قبل أن تحدث المفاجأة الختامية حين يفاجيء الهندي الدجاج « بالكشف عن حقيقة قصده وهم مستغرقون في نوم الغفلة ليستيقظوا منه قبل فوات الأوان (٤٤) ».

ويستمر الناقد حتى يرى أن « الحكمة الخلقية والوطنية في الحكاية غير مقحمة بعد ذلك بل هي مصورة تصويراً محكماً في الدقائق والتفصيلات المنظومة في سياق الحكاية ، وبهذه القوة في التصوير الفني يؤدي هذا الجنس الأدبي رسالته خير اداء ، وقد أثبت الناقد بهذا المثال أن شوقياً كان خير من حاكى لافونتين في العربية في جميع خصائصه الفنية (٤٥) .

وليست هذه الحكاية بمغزاها ومساقها بدعاً في حكايات شوقي فمن بينها حكاية (أمة الأرانب والفيل) (٤٦) ، التي تطرح قضية الوحدة العربية وتبين كيف يستطيع الضعاف بوحدتهم أن يتغلبوا على عدوهم القوي ، وهي قضية الأمة العربية في صراعها المتجدد مع أعدائها. وكذلك حكاية (الكلب والقط والفأر) التي تطرح قضية الأحلاف التي يسارع الضعفاء فيها إلى مناصرة الأقوياء في حروبهم والوقوف بجانبهم في أوقات الشدائد أملاً من الضعاف في أن ينالوا من حلفائهم الأقوياء الأمن والأمان بعد النصر ولكنها بعد أن تبذل النفوس والنفائس تتبين أنها تلهث وراء سراب مهلك ، تقول الحكاية :

كلبٌ رأى القطَّ على الجدارِ ... معذباً في أضيق الحصارِ
والكلبُ في حالته المعهودةْ ... مستجمعاً للوثبة الموعودةْ
فحاول الفأر اغتنام الفرصةْ ... وقال أكفي القطَّ هذي الغصّةْ
لعله يكتب بالأمانِ ... لي ولأصحابي من الجيرانِ

فسارَ للكلبِ على يديـهِ ومكَّنَ الترابَ من عينيهِ
فاشتغل الراعِي عن الجدارِ ونزل القطُّ علـى بدارِ
مبتهجـاً يفكر في وليمهْ وفي فريسةٍ لهـا كريمهْ
يجعلها لخطبـهِ علامهْ يذكُرُها فيذكُرُ السلامَهْ
فجاء ذاك الفأرُ في الأثناءِ وقال عاش القطّ في هناءِ
رأيتُ في الشدة من إخلاصي ما كان منها سببُ الخلاصِ
وقد أتيتُ أطلبُ الأمانا فامننْ بـهِ لمعشري إحسانا
فقال حقّاً هذهِ كرامهْ غنيمـةٌ وقبلَها سلامَهْ
يكفيكَ فخراً يا كريمَ الشيمهْ أنكَ فأر الخطـبِ والوليمهْ
وانقضّ في الحالِ على الضعيفِ يأكلُهُ بالملحِ والرغيفِ
فقلتُ في المقامِ قولاً شاعا « من حفظ الأعداء يوماً ضاعا »(٤٧)

والرموز في هذه الحكاية على وضوحها لا تعطي معانيها إلى الأطفال ، فهم لا يدركون أن الفأر رمز لأمتهم في الحرب العالمية الثانية وأن القط رمز لانجلترا وفرنسا وسائر الحلفاء وأن الكلب رمز لألمانيا ودول المحور ، وأن العرب قـد ناصروا الحلفاء في صراعهم ضد المحور ، فقدمـوا رجالهم وأرضهم واقتصادهم حتى تحقق النصر للحلفاء وانتظر العرب أن ينالوا حقوقهم المشروعة في الحرية والاستقلال فكان المزيد من الاستعباد والأغلال .

ومثل هذه المهزلة سبق حدوثها في الحرب العالمية الأولى مع اختلاف معاني الرموز ، ومثل هـــذه المهزلة كان يمكن أن يحدث فيما يراد إقامته من أحلاف بالمنطقة العربية لشد أزر العدو من الغرب أو عدو من الشرق .

وقد وفق الشاعر في اختيار الكلب والقط والفأر رموزاً تحمل المغزى العام وتؤديه لما بين كل منها وما يليه من عداوة تقليدية مؤكدة ، ولقدرة كل منهـا على ما يليه . ثم وفق الشاعر في تصوير القط باعتباره رمزاً في موقف ضنك فهو على جدار في أضيق حصار والكلب مستجمع للوثوب عليه ، ووفق في تصوير

غفلة الفأر وسذاجته حين حاول اغتنام الفرصة أملاً في الأمان له ولجيرانه ، واستطاع الشاعر أن يسند إلى الفأر عملاً يلائم حجمه وهو حشو التراب ، وهو عمل ضئيل ولكنه كان ذا أثر حاسم إذ شغل الكلب ريثما كتبت النجاة للقط .

وحشد الشاعر سخرية الموقف في ختام الحكاية فانها لكرامة ان تتاح للقط غنيمة وقبلها سلامة .. وإنه لفخر للفأر أن يكون رجل الساعة دائماً فهو فأر الخطب حتى إذا انجلى الخطب بسببه كان فأر الوليمة ،وتبلغ السخرية ذروتها حين ينقض القط على الفأر ويأكله بالخبز والملح ، وهما لدى العامة تعبير عن العِشرة التي تصان حرمتها ، وعن المودة التي ترعى حقوقها ، فالسخرية أن يقال هذا التعبير حين تنتهك الحرمة وتهدر الحقوق .

وقد تحدثت عن وضوح المغزى وراء هذه الحكاية ، وقد تعمد الشاعر أن يمزج وصف العالم الخاص بالشخوص الحيوانية بصفات الحياة السياسية خارج هذا العالم الخاص مما يزيد المغزى وضوحاً ، فقد استخدم عبارات (الحصار) ويكتب الأمان وأطلب الأمان .. ثم كان الختام الحكمي آخر وسائل الجلاء للمغزى ، ولولا ما تضمنته القطعة من مساق قصصي ومن رسم نسبي للعالم الخاص الداخلي للشخوص لصار الوضوح مباشرة تهبط بالمستوى الفني لهذه الحكاية ، واهتمام المؤلف بالعالمين الداخلي الخاص والخارجي العام ، أول القواعد الفنية لهذا الجنس الأدبي ، إذ ينبغي دائماً « الحرص على التشابه بين الأشخاص الحقيقية في سياق الحكاية فيختار الكاتب صفات أشخاصه الأولى بحيث تثير في ذهن القارىء الشخصيات الثانية ، فلا ينبغي أن يسترسل في وصف الشخصيات الرمزية من الحيوانات وغيرها ، حتى ينسى القارىء صفات الشخصيات المرموز اليهم من الناس ولا أن ينسى الرموز فيتحدث عن الشخصيات المرموز إليهم حتى يغفل القارىء عن هذه الرموز التي هي وسائل الإثارة الفنية ، بل يجب أن يختار خصائص الشخصيات الرمزية بحيث تكون كالقناع الشفاف تتراءى من ورائه الشخصيات المقصودة(٤٨) » .

على اني لا أعرف كيف نحكم بأن الأطفال قد انصرفوا عن هذا اللون من الشعر ، والملحوظ أنهم يقبلون عليه كلما أتيح لهم أن يقرءوه ويفهموا لغته التي حاول فيها شوقي أن تكون بساطة اللغة في مستوى بساطة الحدث وفي مستوى بساطة الجمهور الأول لهذا اللون ، وإن كنت أعتقد أنه لم يوفق دائماً في تبسيط عبارته .

ومن ناحية أخرى اعتقد انه غير صحيح أن هذا اللون لم يجرب حظه فيه شاعر آخر غير شوقي ، فقد ترك الهراوي وغيره حكايات طريفة من هذا القبيل.

ولم تكن الحكاية على ألسنة الحيوان هي كل مظاهر تسلل الموضوعية إلى القصيدة العربية فقد سلف أن ذكرنا بعث التاريخ في الشعر ، وفي هذا الشعر ، التاريخي نرى الذاتية والغنائية تمتزج بشيء غير قليل من الموضوعية ، التي لم يكن ثمة ما يمنع من أن تكون فيها الأحداث والوقائع داعية إلى اعجاب ذاتي أو إلى زَهوٍ قومي أو إلى سوق الحكمة ، مما يجعل الموضوعية مغلفة بغلاف من الغنائية ، ومن أمثلة ذلك أن نرى السرد التاريخي يمتزج بالغنائية والحكمة في قصيدة كبار الحوادث في وادي النيل لشوقي على النحو التالي :

فعلا الدهرُ فوق علياءِ فرعو ... نَ وهمّت بمُلكِهِ الأرزاءُ
أعلنت أمرَها الذئابُ وكانوا ... في ثيابِ الرعاةِ من قبلُ جاءوا
وأتى كل شامتٍ من عِدَا المُلـ ... كِ إليهم وانضمت الأجزاءُ
ومضى المالكون إلا بقايا ... لهمُ في ثرَى الصعيدِ التجاءُ
فعلى دولةِ البناةِ سلامٌ ... وعلى ما بنى البناةُ العفاءُ
وإذا مصرُ خيرُ شاةٍ لراعي السُّـ ... وءِ تؤذى في نسلِها وتُساءُ
قد أذلَّ الرجالَ فهيَ عبيدٌ ... ونفوسَ الرجالِ فهيَ إماءُ
فإذا شاءَ فالرقابُ فداهُ ... ويسيرٌ إذا أرادَ الدماءُ
ولقومٍ نوالهُ ورضاهُ ... ولأقوامٍ القِلى والجفاءُ
ففريقٌ ممتعونَ بمصرٍ ... وفريقٌ في أرضهم غرباءُ

إن ملكتَ النفوسَ فابغِ رضاها   فلها ثورةٌ وفيها مضاءُ
يسكنُ الوحشُ للوثوبِ من الأسرِ   فكيفَ الخلائق العقلاءُ ؟(٤٩)

ففي مثل هذه الموضوعية الممتزجة بالغنائية والحكمة نرى للشاعر حضورا في القصيدة يوشك أن يكون مباشراً .

وكان ثمة مظهرٌ ثالث من مظاهر تسلل الموضوعية إلى القصيدة الكلاسيكية وفي قصائد هذا النوع يقل حضور الشاعر في عمله الشعري بشكل مباشر ويزداد كمُونهُ خلف ما يقدمه من أحداث وأشخاص ، وقد راد خليل مطران هذا الاتجاه ثم تلاه كل من أحمد شوقي وعزيز أباظة في شعرهما المسرحي فحققا للشعر العربي أكبر قدر أتيح له من الموضوعية في تاريخه الطويل . وذلك ما لا يتسع له المجال في هذا البحث ، ويمكن أن يطلب ذلك في مظانه(٥٠) ، فنحن هنا إنما نتحدث عن جنس القصيدة ، لا عن الأجناس الشعرية الأخرى .

أثر الخلفية الفكرية الكلاسيكية في النثر

نترك الشعر لننظر في القصة التاريخية التي تهدف إلى إحيـاء القومية فنرى لدى النقاد إصراراً غريبـاً على أن جرجي زيدان (١٨٦١ — ١٩١٤) يمثل مدرسة القصة التاريخية الأولى في القصص العربي الحديث وقـد جمعت مقومات بين آثار الكاتب والصحفي السوري المتمصر والباحث التاريخي ، وقـد ألف أكثر من عشرين رواية تاريخية تؤرخ للحوادث الاسلامية الكبرى على أن الكاتب لا يمثل فلسفة خاصة من فلسفات التاريخ وإنما هو يكتفي بالجمع ومحاولة إحياء الصورة إحياء يسيراً يقوم على الشهرة التاريخية للموضوع ، وقـد وقف زيدان بذلك عند بداية طريق واصله بعده من كتّاب القصة التاريخية ، فزيدان يصف ويقتبس على طريقة المؤرخ أكثر من الفنان المبدع ، وكان في ذلك متأثراً بالصحافة كوسيلة لنشر الثقافة وتقريبها إلى القارىء العادي وفي ذلك يقول : « قد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه وخصوصاً لأننا نتوخى أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليـه ، كما فعل بعض كتبة الافرنج ومنهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية ، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة ، فيجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القارىء ، أما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقاً للمطالعين فتبقى الحوادث التاريخية على حالها ، وندمج في مجالها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها فيصح الاعتماد على ما يجري في الرواية من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان

والمكان والأشخاص إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة بل هو يزيدها بياناً ووضوحاً ، بما يتخللها من وصف العادات والأخلاق »(٥١) .

وأعود فأقرر اننا نرى إصراراً غريباً على هذه النقاط : أن جرجي زيدان يمثل القصة التاريخية في أول مراحلها وأنه يكتفي بجمع المادة التاريخية في محاولة إحياء صورة الماضي، وانه باحث تاريخي حتى إن قصصه التاريخي يمكن الاعتماد عليه كما يعتمد على أي كتاب من كتب التاريخ فيما يتصل بالمادة التاريخية في رواياته .

وأحسب أن مؤرخي الأدب المعاصر ونقاده ممن قرروا ذلك قد قرأوا هذه الروايات في صباهم أو صدر شبابهم حين كان الاهتمام منصرفاً بالدرجة الأولى إلى الخط العاطفي الذي تتضمنه روايـة زيدان التاريخية وحينئذ فإن تقويم المـادة التاريخية في روية زيدان كان بعيـداً عن مجال الاهتمام ، وحين أراد مؤرخونا ونقادنا هؤلاء انيصدروا رأياً في هذه الرواياتاكتفوابأصداء خافتة منقراءات الصبا ، وبما يقرره المؤلف نفسه في مقدمات بعض رواياتـه ، فعدوها روايات تاريخ الإسلام كما ينصالمؤلف على غلافهامن الخارج وفي مقدمة بعضها حينيكتب مقدمة ، وفي تصديرها يثبت أسماء المراجع العربية الكبرى التي استقى منهـا مادته ، وساعدت على ذيوع ذلك وشيوعه أقلام لا تتحرى الحقيقة فيما تكتب .

ولكن إذا أردنا الحقيقة بصرف النظر أو بسد السمع عن كل ما يذاع ويشاع فإن هذه الروايات ليست ... إلا ترجمة قصصية لما يردّده بعض المستشرقين أو الحاسدين للتاريخ الإسلامي ، والذين يودون لو طمسوا كل صفحاته المشرقة .

فليست روايات تاريخ الاسلام التي قدمهاجرجي زيدان إلا روايات المخازي والمعايب والفتن والخلافات ، وليست رواية لأمجاد هذا التاريخ ومفاخره ، كما هو الشأن في كل قصص تاريخي قومي تكتبه أقلام قوميـة ، وترى في بعث الأمجاد والمفاخر حوافز إلى العزة والنهوض والتقدم على هدى الأجداد ، إن

الكاتب الذي يموج صدره بمشاعر قومية يجد نفسه مدفوعاً إلى تلبية حاجة قومه إلى المثل الرفيعة فيقدمها لهم أول ما يقدمها من تاريخهم ، ولقد قدم جرجي زيدان رواياته في وقت كانت الأمة في مسيس الحاجة إلى التماس أصالتها واستعادة شخصيتها الحضارية . فكان من شأن قصصه أن كفَّرَ الأمة بماضيها وأصالتها وشخصيتها ما دامت صفحات الماضي ليست إلا صفحات الخزي والعار . فنحن نقرأ روايات زيدان فُرادَى أو ننظر في أمرها مجتمعة فنراها تُفرّغ تاريخ هذه الأمة من كل مفهوم للعبقرية إلا عبقرية المخزيات المنديات ، وكل مفهوم للبطولة إلا بطولة تكديس الجماجم وإراقة الدماء ، فما يريده بعض المستشرقين من محو لأمجاد تاريخ هذه الأمة أو تزييفه بصورة تقريرية قد حققه جرجي زيدان بصورة قصصية .

وإذا مثلنا على ما نقول بثلاثة أمثلة أحدها من شرق العالم الاسلامي وثانيها من غرب العالم الاسلامي والثالث من قلب العالم الاسلامي فان الاختيار يقع على روايات (العباسة أخت الرشيد) و(عبد الرحمن الناصر) و(شجرة الدر) .

تطرح قصة العباسة وجعفر[٥٢] قضية اجتماعية وقضية سياسية ، وتدور القضية الاجتماعية حول حق الأسرة في السعادة الزوجية والعائلية ، وفي التئام شمل أفرادها ، لا يبدد هذا الشمل عصبية اجتماعية قبلية ظالمة ، فقد كان الرشيد يثق بعقل أخته العباسة ، ويبصرها بشئون السياسة ، وكان يحتاج إلى أن يسمع رأيها وإلى رأي وزيره الذكي الكفء جعفر بن يحيى البرمكي فيما يعرض من أمور الخلافة . فرأى الرشيد أن يعقد بين جعفر والعباسة عقد زواج ، حتى إذا جمعهما مجلس الرأي حل له أن ينظر إليها غير أن الرشيد أباح لهما النظر وحظر عليهما ما وراء ذلك من اختلاط .

وكانت العباسة ذات جمال وإشراق ، وكان جعفر ذا وسامة وقسامة ، وكان أنْ زَيّنَ لهما شبابهما والعقد الشرعي الصحيح بينهما ، فكان أن صار لهما ولدان

دُعيـا الحسن والحسين وكان أن بَقِيَ الأبوان في قلقٍ وخشية وأن بَقِيَ أمر الولدين في الخفاء والكتمان .

فهذه الحقوق المشروعة لهذه الأسرة في اجتماع شملها وفي استقرار أنفسٍ أربع فيها قد قضت عليها عنجهية جاهلية حالتْ بين الأسرة وما يشتهون ولهم الحق كل الحق في أن يشتهوا ما يشتهون . هذه هي القضية الاجتماعية التي تطرحها قصة العباسة .

أما القصة السياسية فتدور حول حق الأمة الكبيرة مترامية الأطراف في أن تبقى واحدة قوية لا يمزق عرى هذه الوحدة نعرات إقليمية شعوبية باغية . فقد ظل نفوذ العنصر الفارسي في الخلافة العباسية يتزايد حتى بلغ في عهد الرشيد مبلغاً كبيراً ، حيث كان آل برمك هم القوامين المتصرفين في كل أمور الخلافة وقد اكسبهم ذلك جرأة إلى حد أن جعفراً أراد أن يكافىء عبد الملك بن صالح العباسي لأنه فاجأ جعفراً في مجلس شرب وعبد الملك لا يشرب فأذهب عن جعفر الحرج بأن طلب ثياب منادمة وجلس مع الندمان وشرب . قال جعفر لعبد الملك : اذكر حاجتك فاني لا أستطيع أن أكافئك على ما كان منك فقال : إن في قلب أمير المؤمنين مَوْجِدَةً عليّ ، فتخرجها من قلبه وتعيد جميل رأيه فقال : قد رضي عنك أمير المؤمنين قال : وعليّ أربعة آلاف درهم ديناً ، فقال : تقضى عنك وإنها لحاضرة ولكن كونها من أمير المؤمنين أشرف بك ، وأدل على أحسن ما عنده لك . قال : وإبراهيم ابني أحب أن أرفـع قدره بنسبٍ ينتمي إلى الخلافة ، فقال : قد زوجه أمير المؤمنين العالية ابنته ، قال : وأوثر التنبيه على موضعه برفع لواء على رأسه فقال : وقد ولاّه أمير المؤمنين مصر .

وقد اقترن هذا النفوذ المتزايد للفرس وهذه الجرأة في تصريف الأمور بنزعات شعوبية وطائفية من شأنها أن تقوض أسس الخلافة العباسية أو تهدد وحدة الدولة فقد خرج يحيى العلوي على الدولة في الديلم وأراد هو ومن معه إخراج الخلافة من بني العباس وتعددت المعارك بينهـم وبين جند الرشيد حتى استطاع الفضـل البرمكي أخو جعفر أن يعقد وفاقاً بين يحيى والرشيد فأقام على أثره يحيى في

بغداد خير إقامة حتى تجددت أطماعه وهمّ بالانقضاض على الخليفة وأفسد العهد الذي بينهما . كما وشى بذلك آل الزبير ، فأمر الرشيد بحبسه ولكن جعفراً أطلق سراح العلوي وطمأنه وبعث معه رجلاً من حاشيته ليوصلوه إلى مأمنه ، ثم أخفى الخبر عن الرشيد حتى بلغ الرشيد الخبر من حاسدي جعفر ، فسأل وزيره فأنكر ولم يعترف به حتى ضيق عليه الخناق .

ثم اقترن هذا كله بتدابير انفصالية ، حيث كان جعفر يعد جنداً له في خراسان ومروة وطوس وهمذان ، ثم اقترن ذلك بأن حظيَ يحيى العلوي بتأييد البرامكة فأوشك عقد الدولة بذلك أن ينفرط وأوشكت دماؤها أن تراق ، وللدولة الحق كل الحق في أن تبقى واحدة اللواء محقونة الدماء وهذه هي القضية السياسية التي تطرحها قصة العباسة وجعفر .

وحين تناول جرجي زيدان قصة العباسة لم يعنه أن يطرح القضية الاجتماعية لأنه أراد أن يكون كما زعم مؤرخاً برواياته لتاريخ الإسلام ثم إنه كذلك لم يعن بطرح القضية السياسية لأنه عني بأن يغطي ثلاثمائة صفحة بالأحداث والمواقف المفتعلة ويحدث بواعث التشويق « الميلودرامية » والعديد من التواريخ والسير الاستطرادية أو المنفصلة عن مجرى الأحداث . وبما هو أخطر من هذا وأدهى .

لقد لاحت القضيتان الاجتماعية والسياسية في هذا الزحام المفتعل حائلتين ، لم تجدا قلماً يعالجها بفنية واقتدار كما فعل عزيز أباظة في مسرحيته (العباسة) ، على انني لا أريد موازنة بين القصتين، فلقد أراد زيدان أن يكون في قصته — كما زعم — مؤرخاً وقد نص على أن من غايات روايته (بيان ما بلغت اليه الدولة من الحضارة والأبهة في عصر الرشيد) فما مبلغ الحضارة والأبهة التي بلغتها الحضارة العباسية لعهد الرشيد في هذه الرواية ؟

الحضارة التي أولع بها زيدان بتصويرها (في العباسة) هي حضارة الجواري والقيان والعبيد والخصيان والأبهة التي احتشد زيدان للحديث عنها هي أبهة القصور المسرفة في بذخها ، الباذخة في ظلمها ، الظالمة في حياتها اللاهية العابثة ،

وهارون الرشيد الذي جعله زيدان خليفة هذه الحضارة وتلك الأبهة رجل ظلوم غشوم ، تخشى الغضبة ، مرهوب الوثبة ، إذا غضب ولو ظالماً وإذا وثب ولو غاشماً أريقت الدمـاء وأزهقت الأرواح ، ولا يقنع الرشيد بمئات الضحايا حتى يتمها ألفاً ، ولا يهدأ باله بعد قتل الألف حتى يضم إليها روحي طفلين بريئين .

لم يصور زيدان في هذه الرواية مفخرةً من مفاخر العرب ولا مجداً من أمجادهم ولقد فرض عليـه موقف من مواقف الرواية أن يصور بعض مفاخر هـذه الحضارة وأمجادها حين أجلس الرشيد يستقبل وفد ملك الهند وبدا في هـذا الاستقبال أن ثمة مبارزةً حضارية بين الهند والعرب . قال الرشيد لرئيس وفد الهند : ما الذي أتيتمونا به ؟ قالوا : ... هذه سيوف قلعية لا نظير لها عندنا . فدعا الرشيد بالصمصامة وهي سيف عمرو بن معدي كرب ، وأمر بعض رجاله الأتراك فقطع بها تلك السيوف واحداً واحداً ، وأمر أن يروهم ذلك السيف فرأوه فإذا هو لا فَلّ فيه ، فأسقط في أيديهم ونكسوا رؤسهم ثم قال : وما عندكم غير هذا (٥٣) ؟.

بهذه الجولة تبدأ المبارزة الحضاريـة وتنصر حضارة العرب ، ثم لا تنصر بعدها في جولة أخرى ، ومعنى هذا أن الحضارة العربية عقيم لا تجد في مجال المفاخرة ما ترفع به رأسها غير السيف فالمؤلف بهذا يربط بطريقة رمزية بين الحضارة العربية الإسلامية والسيف .

وذلك ما يردده المبطلون من المستشرقين والمشككين في عظمة هذه الحضارة وفي عظمة عطائها في مجالات التشريع والآداب والعلوم والفنون والعمران .

وندع قصة الحضارة العربية الإسلامية في الشرق إلى قصة الحضارة العربية الإسلامية في الغرب ممثلة مصورة في رواية (عبد الرحمن الناصر) الذي تجمع المصادر على عظمة عهده وعظمة ما حققت الأندلس في ظله من أمجـاد ومفاخر سياسية وعسكرية وعلمية وعمرانية .

يتناول جرجي زيدان قصة هذا الخليفة فلا يجابه المصادر التاريخية مجابهـة

ولكنه يختلق شخصية روائية بصفات وسمات معينة هي شخصية سعيد صاحب المكتبة في قرطبة ، ثم يترك المؤلف هذه الشخصية تنفث كلامهـــا العجيب في الصفحات الأخيرة من الرواية ليضمن لكلامها هذا أثراً باقياً في نفس القارىء ، فماذا قال سعيد هذا ؟ قال لأمير المؤمنين : (... إن المنصب الذي يشغله أمير المؤمنين إنما ساقته إليه المقادير وهو غير مخير،ولو وجد فيه سواه لبلغ إلى مثله . لا تغضب يا سيدي لو لم تولد في بيت الخلافة وينصرك الناس على قتـل الناس لم تبلغ هذا المقام، فأنت وصلت إليه على جسر من الجماجم فوق بحر من الدم وأي فخر في ذلك؟ فلما رفعوا مقامك وبايعوك وجعلوك خليفة بنيت القصور وأكثرت من الجواري والخصيان وأمرت الناس أن يعظموك وقد فعلوا وهم يحسبون أن لك فضلاً عليهم والفضل لهم في صيانــة دولتك والدفاع عن حياتك . ثم أنت أنكرت على أحدهم جزءاً صغيراً مما تحوزه لنفسك ولا ذنب لك في ذلك ، فإنها القاعدة التي جرى عليها الناس من قبل . ولكنها ليست هي أسباب السعادة).

(فامتعض الناصر من تلك الجسارة ، لكنه تجلد وصبر عليه حلماً وسعة ، وقال : ربما كنت مصيباً)(٥٤) . ومن الواضح أنــه لم توجد شخصية سعيد هذا الذي يقول مثل هذا الكلام العجيب فقد اختلقه المؤلف اختلاقاً ليعبر من خلاله عن فلسفته الخاصة وآرائه الذاتية ومن الحيل الفنية المعروفة في القصة والمسرحية أن يخلق المؤلف شخصية تحمل أفكاره إلى القراء لأن المؤلف لا يملك أن يباشر تقديمها إليهم بنفسه ، ولقد حاول جرجي زيدان أن يصوّر سعيداً هــذا في صورة الحكيم الحصيف ، ثاقب النظرة إلى الأمور على امتداد الرواية حتى إذا نفث كلماته هذه في الختام استقر في نفوسنا صدق هذا التقويم للحضارة الاسلامية العربيــة في المغرب ، فهي بدورها حضارة تقوم على الاستبداد والبطش ، على جسر من الجماجم فوق بحر من الدماء .

بقي أن نقف مع جرجي زيدان في روايته (شجرة الدر) لنرى كيف أرخ لتاريخ الإسلام في هذه المنطقة المتوسطة بين الشرق والغرب .

تُغَطّي الحقبة الزمنية التي تشغلها شجرة الدر إحدى وعشرين سنة (٦٣٧ – ٦٥٨ هـ) وتتضمن أسنى مفاخر التاريخ المصري العربي الإسلامي ، ففي أول هذه الحقبة حققت مصر لهذا التاريخ نصراً ساحقاً على الحملة الصليبية السابعة التي قادها القديس لويس التاسع ملك فرنسا، الذي كان شديد الإيمان بدينه والتعصب له حق روي أنه رأى في منامه ذات ليلة وهو مريض من يهتف به : إذا أردت البرء من علتك فانذر للمسيح نذراً أن تقود حملة صليبية إلى المشرق لإجلاء المسلمين عن بيت المقدس ، فنذره ، وبرىء ، وقاد ، ولكنه هزم في مصر شر هزيمة منيت بها حملة صليبية .

وفي آخر هذه الحقبة حققت مصر ومعها قوات سورية لهذا التاريخ نصراً نهائياً على الموجة المغولية التترية الأخيرة على العالم الإسلامي بعد أن دخلوا العالم الإسلامي من شرقه دخول السهم وانتشروا فيه انتشار النار في الهشيم يحرقون ويخربون ويدمرون حتى انهزموا انهزامهم الأول والأخير في عين جالوت ، حيث سحقتهم القوات الإسلامية بقيادة سيف الدين قطز . فماذا كان موقف جرجي زيدان من هاتين المفخرتين المتألقتين في تاريخ مصر والعرب والإسلام ؟

أما المفخرة الأولى ، وهي النصر الساحق على حملة القديس لويس التاسع فلم يرد لها ذكر إلا في الصفحات (٥ – ٦ ، ١٦ – ١٧ ، ١١٨) ولا يظن القارىء أن الحملة قد ذكرت في خمس صفحات كاملة ، كلا فقد وردت في سبعة أسطر (٥ – ٦) وخمسة أسطر (١٦ – ١٧) وأخيراً في جملة من سطرين (١١٨) ، فهذه أربعة عشر سطراً تصف أولى المفخرتين في رواية بلغ عدد صفحاتها (٣٢٩) .

ليس هنا شيء من التوازن الكمّي ، ومع ذلك وزيادة عليه فان هذه الأسطر الأربعة عشر التي تذكر أو تشير إلى الحملة الصليبية المهزومة تتحدث عنها في تهوين وسرعة ، وكأنما هي سوأة يريد المؤلف أن يواريها للعرب والمسلمين ، وليست مفخرة تذكر أبد الدهر لهم بإكبار وإعزاز ، يقول في الجملة الختامية

التي يبرىء بها ذمته ويغلق باب الحديث عن هذه الحملة: « جاء ركن الدين بيبرس فقصّ عليهم نتيجة مهمته (!!) في دمياط وقد انتهت بإخراج الإفرنج من هناك بشروط مناسبة ».

ولست أدري كيف تعد الرواية بعد ذلك رواية لتاريخ الإسلام ، وكيف تحمل اسم شجرة الدر .

لو كان المؤلف مخلصاً لتاريخ الإسلام الذي يؤرخ له ، لأعطى لهذه الحملة حقها من الأمانة والتوازن ، ولما أخفى أمجاد هذه الحملة على هذا النحو المهين .

ولو كان المؤلف مخلصاً لتاريخ شجرة الدر ، التي جعل اسمها عنوان للرواية لأفاض في ذكر هذه الحملة ، لأنه كان لشجرة الدر فيها دور فذ ، فقد تولت هذه الملكة قيادة الصراع ، بعد أن مات زوجها الملك الصالح ، والمعركة دائرة ، وأخفت نبأ موته حتى يتم لها النصر .

ولكن المؤلف لم يكن بصنيعه كريماً مع الحقيقة الرائعة ، سواء في تاريخ الإسلام أو في تاريخ شجرة الدر .

أما المفخرة الثانية وهي النصر النهائي على التتار المغوليين فلها هي الأخرى شأن عجيب إذ لم تظفر من صفحات الرواية الثلاثمائة وتسع وعشرين إلا بخمسة أسطر فيها من تهوين النصر وتحقيره ما نراه حين نقرؤها : « وفي السنة التالية زحف هولاكو على سورية وبعث يهدد قطز فشاور الأمراء فأشاروا عليه بالحرب وفي مقدمتهم ركن الدين ، فجرّد حملةً سار ركن الدين فيها واضطر هولاكو إلى الرجوع لموت والده وأخذ معظم جيشه معه ؟!! والتقى ما بقي من رجاله بجيش قطز في فلسطين في معركة (؟!) فاز فيها المصريون وعادوا ظافرين[٥٥] .

لقد كان جرجي زيدان سورياً متمصراً ، وكان ولاؤه لمصر وسورية يقضي بتمجيد هذا النصر الذي هو ثمرة التلاحم بين مصر وسورية ، ولكنه لم يفعل .

والذي يدل على أن المؤلف يسعى إلى تحقيق غايته الاستشراقية بذكاء وقسوة أنه ذكر هذه الأسطر الخمسة المزيلة في تصوير النصر بعد أن أورد قبلها مائة وثمانين صفحة في ذكر انتصارات التتار ، وهزائمنا أمامهم ، وخياناتنا وتفككنا وجبلنا حيالهم ،

مائة وثمانين صفحة يقرؤها القارىء العربي المسلم فيحس بالقهر واليأس والذل والعار ، ويضيق صدره بكثرة المخازي ، فلما بلغ مرحلة النصر وأراد هذا القارىء أن يتنفس الصعداء ، وأن يتشهد ويحمد الله ، وأن يزيل عن نفسه هذا التوتر وهذا الكابوس الجاثم فان المؤلف لا يتيح له هذه الفرصة ولا يريحه ولا يشفي غليله ، لأنه يورد نبأ النصر النهائي بهذه الصورة العجيبة .

وهكذا كان مطلع القصة التاريخية تزييفاً للتاريخ ، الأمر الذي يجعل صلتها بالحركة الكلاسيكية صلة حرجة جداً، لأنها لا تحقق ما حققته الاعمال التاريخية الكلاسيكية ، التي تبث في نفوس قرائها شعور العزة القومية المستندة إلى ظهير من الدين متين ، غير أن الحركة الكلاسيكية وجدت بغيتها في أقلام أخرى غير قلم جرجي زيدان . فقد بعث التاريخ القومي أمثال محمد فريد أبو حديد ومحمد سعيد العريان بمجموعة من الاعمال القصصية التي ردت إلى التاريخ حياته ونبضه في أمانة المؤرخ ودقته وفنية القصاص وقدرته على التصوير[٥٦] .

وينفتح المجال واسعاً إذا تركنا الحديث عن القصة التاريخية إلى كل كتابة نثرية بعثت الحياة في تاريخ هذه الأمة وفي أمجادها . وعلى وجه العموم يمكن تقسيم هذه الكتابات ثلاثة أقسام فمنها : ما يبعث التاريخ بحرفه ورسمه ويعيد نشره بين الناس مع الفوارق التي لا بد من وجودها بين أقلام معاصرة وأقلام غابرة ومثل ذلك تاريخ الامم الاسلامية للخضري ، ومنها ما يحاول تحليل هذا التاريخ وعظمائه ونظرياته السياسية والاجتماعية مثل النظريات السياسية في الاسلام للاستاذ ضياء الدين الريس ، والفتنة الكبرى للدكتور طه حسين ، وقد توج عباس العقاد هذا القسم من البحث التحليلي للعظماء والتاريخ بما قدم من عبقرياته ودراساته الاسلامية ومنها ما يستوحي هذا التاريخ استيحاء يقارب من الاحياء كما تجد في مسرحية المروءة والوفاء لخليل اليازجي ، والمعتمد بن عباد لابراهيم رمزي ، وفتح الاندلس لمصطفى كامل ، واللقاء والمأنوس في حرب البسوس لجرجس الرشيدي ، ورواية حياة المهلهل بن ربيعة لمحمد عبد المطلب وعبد المعطي مرعي .

تعريف ببعض المذاهب الادبية

الكلاسيكية

Classicism

لمحة لغوية وتاريخية :

اشتق اسم الكلاسيكية من كلمة لاتينية هي (Classis) التي تطور معناها من مطلق وحدة إلى وحدة من الطلبة يكونون فصلاً دراسياً ، ومن هذا تطورت دلالة الكلاسيكية إلى معنى الأدب المدرسي ، أي الذي أصبح وسيلة للتربية في الفصول ، فقراءته تهذب النفوس وتثقف العقول ، فاذا قيل : « هذا كتاب كلاسيكي » كان المعنى أنه جيد يجب أن يستخدم في تربية الناشئين ، غير أن الكلمة قد أصبحت مصطلحاً يدل على نوع من الأدب ذي خصائص معينة [٥٧] .

وقد سادت الكلاسيكية في أوربا منذ القرن السابع عشر حتى أواخر القرن الثامن عشر ، وامتدت في بعض بلاد أوربة إلى جزء من القرن التاسع عشر ، وهكذا تمتع هذا المذهب بسيادة طويلة الأمد لم يحظ بمثلها أحد المذاهب التي خلفته [٥٨] .

ولقد مر النقد الكلاسيكي في القرن الثامن عشر بمرحلة جديدة هي التزمت الشديد، وكأنه رأى أن نقاد القرن السابع عشر قد قالوا كل شيء، واستنبطوا من أدب الإغريق والرومان كل شيء ، فتزمتوا في الدفاع عنه ولقد كان هذا التزمت أحد الأسباب التي أدت إلى نشوء الصراع بين الكلاسيكية وطلائع الرومانتيكية في القرن الثامن عشر وخاصة نصفه الأخير .

وعلينا أن نقرر منذ الآن أن هذا المذهب الذي اعتدنا على تسميته بالكلاسيكية هو ما يعرف عند التحقيق باسم المذهب الكلاسيكي الجديد (النيوكلاسيكي) للتفرقة بينه وبين كلاسيكية اليونان والرومان القدامى، وهو المذهب الذي أخذه الانجليز عن الفرنسيين ، وليس مصدره في الحقيقة أقوال أرسطو كما كان يدعي النقاد ذاتهم ، بل شروح النقاد الايطاليين وتعليقاتهم على أقوال أرسطو في القرن السادس عشر(٥٩) .

الأسس العامة للكلاسيكية :

١ - كان السلطان المطلق في الأدب الكلاسيكي للعقل ، ولهذا طالما وصف بأنه أدب عقلي ، ولقد نشأت هذه العقلانية ونمت في أوربة ، وتطلعت لا إلى الكتاب المقدس بل إلى دنيا الطبيعة ، والطبيعة كما قال جاليليو (١٥٦٤ - ١٦٤٢م) لا يعرفها إلا من يفهم لغتها - لغة الرياضيات - وبعد حين قليل من الزمن أكد ديكارت الفرنسي باعث الفلسفة الحديثة ، أن معرفة الرياضيات قد تصبح مصدر المعرفة جميعاً ، ورأى أن عالم المادة كله ، بما فيه الحياة الحيوانية (بل حتى الإنسان لولا قواه العقلية) تقرره نواميس الفيزياء ، فالكون بأسره ليس سوى آلة هائلة، هذا الكون (الآلة) الذي رسم ديكارت خطوطه الكبرى وضع نيوتن فيما بعد تفاصيله، في مؤلف من أهم المؤلفات وأبعدها أثراً هو كتاب « مبادىء علم الرياضيات » الذي صدر عام ١٦٨٧ وبه أقام الدليل لجيل أخذته الدهشة على أن التفاحة الساقطة والكواكب في مداراتها تطيع نواميس الجاذبية والحركة ، فكأنما نظام الطبيعة انسجام رياضي له نواميسه المنتظمة الثابتة التي لا محيد عنها ولا شذوذ لها ، وما الكون إلا آلة دائمة الحركة ، تنظم نفسها بنفسها وتعمل في حدود الزمان والفضاء .

إن هذه الرؤيا الرياضية لنظام آلي ثابت للأشياء ، قد فقد قدرته على إثارة الدهشة والعجب فينا ، نحن أبناء القرن العشرين ، الذين تسيطر علينا مفاهيم التغير التطوري والنسبية ، على أن مأثرة نيوتن لعامة المثقفين في «عصر العقل» قد أصبحت توراة جديدة ، فالترحيب المدهش بها تشير إليه هذه الأبيات للشاعر ألكسندر بوب:

الطبيعة ونواميس الطبيعة اختبأت في الظلمة
فقال الله : ليكن نيوتن ، فكان كل شيء نوراً

وهكذا نرى أن ما قدمه ديكارت في الفلسفة وما قدمه نيوتن في الرياضة قد أرسى أول قواعد المذهب الكلاسيكي ، إذ جعل العقل صاحب السلطان المطلق في أدب هذا المذهب (٦٠) .

٢ ـ لأن هذا الأدب الكلاسيكي كان أدب العقل كان يعني بالبحث عن الحقيقة في معناها العام الذي يعرفه كل المعاصرين ، ويؤمنون به ، فلا يأبهون للمشاعر الفردية والأخيلة الجامحة ، وكان على الكاتب الكلاسيكي أن يؤمن بما قاله بوالو : « لا شيء أجمل من الحقيقة ، وهي وحدها أهل لأن تحب ، ويجب أن تسيطر في كل شيء ، حتى في الخرافات حيث لا يقصد بما في الخيال من براعة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون ، وهذا واضح فيما خلف الكلاسيكيون من آثار ، فهم يعالجون الحالات العادية المألوفة التي يمكن أن تنطبق على الإنسان في كل بلد »(٦١) .

٣ ـ ولأن أدب العقل كان معتدلاً ، يعيش في مجتمع أرستقراطي النزعة معتز بما أستقر فيه من قواعد وطبقية ، شديد المحافظة على ما يؤمن به من أخلاق لها قداسة لا تنازع ، وقد ظلت هذه العادات والتقاليد مرعية في الأدب الكلاسيكي (٦٢) .

وإذا تأملنا هذا ، وتذكرنا أول الأسس العامة للكلاسيكية ، بدا أن في هذا المذهب شيئاً من التناقض الداخلي ، فإن النزعة العقلية الرياضية التي أرسى دعائمها ديكارت ونيوتن كانت جديرة بأن تدفع الأدباء إلى نقد العادات والتقاليد ، وإلى عدم قبول ما ليس منطقياً أو معقولاً منها .

ولقد كانت الكلاسيكية في أمريكا متوافقة مع نفسها من هذه الزاوية أكثر من الكلاسيكية في أوربا ، ففي أمريكا قال الكلاسيكيون : « علينا أن نطرح جانباً كل التقاليد العمياء ، واللاعقلانية ، والخرافية ، والقائمة على التعصب ، وعلينا ألا نتسامح في نقدنا لتقاليد المسيحية أو الملكية المطلقة ، أو أي شيء

موروث ، ويعيننا على هذا النقد بعض القواعد التي لدينا ، فما دامت أحكام العلم هي هي ، علينا أن نبحث عن الكلي ، أي المثل العليا والعادات التي هي ذاتها دائماً وفي كل مكان ، على الرغم من التنوع السطحي ، ومثالاً على ذلك ، علينا أن نأخذ بعين الاعتبار عالمي الشرق والغرب معاً ، لنقرر ما لديها مما يشتركان به ، أحدهما مع الآخر ، فقد يكون ما هو وطني تحيزاً محضاً .

٤ – ليس معنى الالحاح على سلطان العقل في الأدب الكلاسيكي أنه كانت تعوزه المعاني العاطفية والعناصر الفردية ، إذ طالما حللت فيه العواطف تحليلاً نفسياً دقيقاً ، يفوق أحياناً نظيره في العصر الرومانتيكي، وكان فيه شعر وجداني فيه – على قلته – فيض من الشعور والاحساس ، ولكن العواطف والمشاعر الكلاسيكية كانت خاضعة للعقل الذي يمنعها من الجموح والجيشان ، فكانت الخواطر تمر بالعقل لتصفى وتهذب حتى تخرج منطقية هادئة غير مشوبة ، وليس للشاعر أو الكاتب أن يطلق العنان لمشاعره الفردية ، وله أن يسجل منها ما هو هام مشترك بين الناس ، وخير الكتب عند الكلاسيكيين هي التي يقرؤها كل أمرىء فيرى فيها أفكاره، حتى ليعتقد أنه كان يستطيع تأليفها وقد قال بوالو : « لا ينبغي أن تظهر نفوسكم وعاداتكم المصورة في مؤلفاتكم إلا في صورها النبيلة »[٦٣].

ولقد طالما حذر الكلاسيكيون من العواطف وعدوها مثار الشرور والأهواء، وعدوا الخيال الذي تبتعثه العواطف نجاباً خادعاً في النفس يقود إلى الخطأ ، ومسرحية (فيدر) لجان راسين مثال واضح للعاطفة التي تدخل العقل فسيطر عليها بالتعليل والتحليل والتبرير ، وتظهر فيها العواطف على استحياء ، حتى وهي في أقصى حالات شبوبها .

وتتلخص مسرحية فيدر التي تركها راسين في أن الشاب (هيبوليت) وقد انقطعت عنه أخبار والده الملك (تيزيه) ، وظن الكثيرون أنه قد توفي ، يعلن عن عزمه على البحث عن أبيه، ويعلن لمربيه (تيرامين) انه سيودع زوجة أبيه (فيدر) التي تبغضه ، قبل رحيله ، وينصرف (هيبوليت) .

وهنا تظهر (فيدر) التي كانت في الحقيقة تعاني من حمى حبهـــا المحرم (لهيبوليت) ، وتقاسي من اصطراع تأنيب الضمير والرغبة ، وكانت تخفي هذا العذاب عـــن كل من حولها ، ولكنها بعد توسلات وصيفتها وكاتمة أسرارها (أونون) تستسلم وتعترف لها بحبها (لهيبوليت) ، وبعد هذا الاعتراف لا تتمنى إلا الموت ، ولكن حين تنتشر الأخبار حينئذ بأن الملك (تيزيه) قـد مات توافق (فيدر) وصيفتها على أن تبقى حية ، وأن حبها بعد موت زوجهـا لم يعد شاذاً ، وأن واجبها أن تبقى لتقف محاربة من أجل الاعتراف بحق ابنهـا الصغير في ميراث العرش .

وقبل أن يتضح أن (تيزيه) لم يمت تكون كل الشخصيات قـد كشفت عن أوجه كثيرة من حقيقتها تحت تأثير الخبر الكاذب إذ يكون (هيبوليت) قـد تشجع فأفشى (لأريس) مكنون حبـــه وهي الفتاة التي اعتقلها أبوه لتآمر أهلها عليه .

لقد صرحت (فيدر) (لهيبوليت) بحبها لأنها تعتقد أنـه لم يحب أبداً ، وأنها يمكنها أن تتغلب عليه بجمالهـــا وحبها المضطرم ، غير أن هيبوليت لا يستجيب لعاطفتها ، ويبقى مندهشاً من عنف مـا تظهره من عاطفة وهو الذي كان يعتقد أنها تبغضه وتبعده عنها دائماً ، ولكنها تبين له أنهـــا ، إنما كانت تتحاشاه لأنها تحبه ثم تعرض عليه السلطة في أثينا التي كان ممنوعاً منها لانحداره من أم أمازونية .

وفجأة يعلن عن عودة (تيزيه) إلى القصر فيتغلب الخوف وتأنيب الضمير على (فيدر) وتستعيد بوضوح مغازلاتها (لهيبوليت) وترى أنها كانت حمقاء ، وتتمنى الموت للمرة الثانية ولكنها وهي في حيرتها تسمح (لأونون) بـأن تتهم (هيبوليت) من أجل أن تنقذ شرفها ، ظانة أنه هو سيفضي لأبيه بما حدث ، وتنطلي التهمة الكاذبة على الملك ، فيناشد (نبتون) إله البحر أن يعاقب ابنه، الذي ينكر التهمة ويعترف بحبه (أريس) ، وقد ظن الملك أن ابنه يريد بهـذا الاعتراف التمويه على أبيه ليبعد الاتهام عنه .

ويتلاشى تأنيب الضمير عند (فيدر) تحت وطأة الغيرة حين تسمع أن (هيبوليت) قد أعلن عن حبه لامرأة أخرى تصغرها سناً ، وتعبر عن حنقها على (هيبوليت) في خطاب تنتقل فيه من الحقد إلى الكبرياء ، ومن تأنيب الضمير إلى ادعاء إجرامي بأن يعاقب هيبوليت وأريس دون رحمة ، وتتذكر جرمها وأن أباها هو القاضي بين الأموات ، وأنه سيرتجف عند سماعه بجرائم ابنته فتتأكد أنها ستخرم الراحة الأبدية .

وتشرب السم ، بعد أن كانت وصيفتها (أونون) قد أغرقت نفسها في البحر ، ويعرف الأب براءة ابنه ، ولكن حين يرفع يديه يدعو (نبتون) ألا يستجيب إلى دعوته الأولى يكون نعي ابنه قد بلغه ، فقد قتلت (هيبوليت) خيوله التي هاجها وحش هائل أرسله إله البحر استجابة لدعوة أبيه ، ولا يجد الأب بعد ذلك إلا الدموع وإلا نشدان السلوى بالتكفير عن فعلته برد شرف ابنه وأمجاده اليه ، وبرعاية (أريس) التي أحبها (هيبوليت) (٦٤) .

٥ — أشاد الأدب الكلاسيكي بالغاية الخلقية للأدب ، فالملحمة يجب أن تكون غايتها إصلاح العادات ، والشعر يجب أن يكون خلقياً ، يلقن الفضائل الدينية والاجتماعية ، والمسرح كذلك ، وويل لمن يجلو الرذيلة في صورة حسنة أو ينتصر لها ، وإذا قام صراع بين الخير والشر ، أو بين العاطفة والواجب انتصر الخير والواجب ، لأن الإرادة تسود جميع العواطف ، يقول راسين عن مسرحيته فيدر : « لم أجل أمام العيون في هذه المسرحية شهوات النفوس إلا لأبين كل ما ينتج عنها من اضطراب ، وقد صورت الرذيلة في كل أجوائها في صورة ذات أصباغ تبرز قيمتها ، وتجعلها بغيضة الى الناس ، وهذه هي الغاية الحق التي يجب أن يرمي إليها كل إنسان يعمل للجمهور ، وكانت هذه الغاية الهدف الأول لشعراء المسرحيات القدامى ، وكان مسرحهم مدرسة للفضيلة لا تقل عن مدارس الفلاسفة »(٦٥) .

٦ — يستتبع ما سلف أن السمو المنشود عن الكلاسيكيين يتمثل في صراع

قوي بين الإرادة والعاطفة حيث تنتصر الارادة بعد جهاد شاق في سبيل مبادىء الشرف والواجب[٦٦].

٧ – يرى الأدب الكلاسيكي أن عصر الأدب الذهبي يتمثل في الآداب اليونانية والرومانية التي بلغت أقصى ما يمكن أن يقدر لعبقرية الانسانية في نتاجها الأدبي، ولم يبق لمن بعدهم إلا تقليدهم والجري وراءهم، ولا يمس هذا التقليد شيئاً من مكانة الأديب إذ الطبيعة الانسانية هي هي في كل العصور وعندهم أن «الذوق الكلاسيكي لباريس مطابق لذوق أثينا، إذ تأثر الباريسيون بالغ التأثر بما أسال دموع الشعب في أثينا»، ولذلك كان الأدب الكلاسيكي في جملته تقليداً للأدب اليوناني والروماني، في موضوعاته وكثير من معانيه، وعند الكلاسيكيين أن ذلك الأدب إذا كان قد قال ما لم يفهمه الناس في عهده فأدب الكلاسيكيين يردد ما يعرفه الناس جميعاً، حتى ما يخص الأخلاق الحميدة كان القديم عندهم خيراً من الحديث. «فكل شيء قد قيل، وقد أتينا بعد فوات الأوان منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة، حين وجد أناس ومفكرون، أما العادات فقد انتزع خيرها وأجملها، ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثر ما جمعه الأقدمون[٦٧]».

٨ – لا يصف الأدب الكلاسيكي الطبيعة قصداً لذاتها، بل لإحلال الحادثة التي يسوقها في القصة أو المسرحية محلها، ثم إن وصفه في جملته عام لا يراعى فيه الطابع المكاني والخصائص الموضعية[٦٨].

٩ – الأدب الكلاسيكي موضوعي في جملته، ولا تظهر فيه إلا الجوانب المهذبة العامة ويرجع ذلك إلى طبع الكلاسيكي الهادىء المعقول[٦٩].

١٠ – يحترم أسلوب الأدب الكلاسيكي القواعد والأصول، سواء أكان ذلك على مستوى نسيج العبارة حيث يلتزم بقواعد اللغة والنحو، أم على مستوى بناء العمل الفني كله، حيث يخضع لقواعد الجنس الأدبي الذي يختاره الكاتب أو الشاعر، قال (أ . و . شليجل) «إن الفن الكلاسيكي يعكس عالماً خاضعاً لنظام جميل»[٧٠].

الرومانتيكية

Romanticism

عوامل ظهورها وازدهارها :

نعرف أن الكلاسيكية قدمت نتاجها في ظل مجتمع ارستقراطي مستقر ، وكان هـذا المجتمع ذا أثر في خصائص الكلاسيكية ، ولكن منذ القرن الثامن عشر حدثت حركتان في أوربة ، كل منهما تكمل الأخرى ، لتؤديا معاً إلى زلزلة الطبقة الأرستقراطية ، ونشوء طبقة اجتماعية جديدة .

فعلى أثر بذخ لويس الرابع عشر ، ونفقات حروبه الطويلة ، وشيوع البؤس في فرنسا ، شغل الكتّاب ، أمثال هولباخ ، وديدرو ، وفولتير ، ود الامبير ، بعلاج المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصاديـة والفلسفية وتركوا الأدب كفن جميل ، وأهم ما أسفرت عنه كتاباتهم الثورة الفرنسية ، التي كانت سبباً في أن أصبحت الرومانتيكيةمذهباً أدبياً ، لآثارها المؤلمة والمبهجة جميعاً[٧١] .

ساعد على ظهور الرومانسية وتحديد خصائصها وجود الطبقة البرجوازيـة التي نشأت في القرن الثامن عشر ، بتطلعاتها وتوسطها ، ومعنى هذا انه قد وُجد الجمهور الجديد المظلوم ، فبعد أن كان الأدب يهتم بالقضايا الانسانية ، ومن وجهة نظر الطبقة الارستقراطيـة التي يعيش هذا الادب في ظلها عالةً عليهـا ، أصبح الادب يناصر الطبقة الجديدة أو الجمهور الجديد، وبهذا اتجه الأدب اتجاهاً شعبياً في الموضوعات والاشخاص ومشاعر الافراد ، وأصبح يعبر عن الآلام العامـــة للطبقة المتوسطة .

قال خادمٌ لسيده ساخراً في إحدى المسرحيات : « ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الميزات ؟ لم تفعل سوى أنك تفضلت على هذا العالم بميلادك[٧٢] » .

وقد أدت نكسة الثورة الفرنسية إلى خيبة الآمال المعقودة عليها في أوربة كلها ، وبعد أن كان يقال في إبان الثورة : « إن باريس هي عاصمة العالم » عاد الأدباء في كل موطن يستوحون التراث الوطني والأدب القديم ، ويعتدون بأنفسهم وبتراثهم القوميّ .

تعددت الرحلات والاسفار في أوربة قبل الرومانسية ، وقد جعلهم ذلك يؤمنون بالنسبية في الآداب والفنون ، فانهم وازنوا بين العادات والمبادىء والفلسفات والديانات ، وخرجوا بأنه ليس هناك من أفكار عامة يتفق عليها الناس جميعاً دون اختلاف[٧٣] ومن الاسفار التي كان لها أثر في الرومانسية بفرنسا نفي مدام دي ستيل ، التي نفاها نابليون إلى المانيا ، ونفي شاتوبريان إلى انجلترا ، وقد تأثر المنفيون بروح الشكوى والتشاؤم الرومانسي ، ونقلوا معهم لدى عودتهم إلى الوطن ما وجدوه من اتجاهات رومانسية في الادب الالماني والانجليزي[٧٤] .

أهم خصائصها :

١ – يرى عديد من الدارسين والنقاد أن من الصعب ، بل من المستحيل ، تعريف الرومانسية ، ومنهم من يرى أن مفهومها يختلف ويتعدد باختلاف الرومانسيين وتعددهم ، بل منهم من يصف من يحاول تعريفها بالجنون[٧٥] .

٢ – يقرر بعض النقاد أن الأدب الرومانسي شخصي فردي[٧٦] ، ولكن عند التحقيق نرى أن ذاتية الأديب الرومانسي تشف عن إنسانية عامة ، يقول ويتمان :

« بنفسي أحتفل ، ونفسي أغنى
وما أتلبسه ستتلبسه أنت »[٧٧]

ويقول فكتور هوجو : « تسألني لماذا أتحدث عنك وعن الناس ؟ عجباً ! لقد كنت أرى أنني أتحدث عنكم جميعاً ، حينما أتحدث عن نفسي » .

٣ — المذهب الرومانسي لا يجاري العقل ، ولا يخضع لأحكامه ، بل يتوج العاطفة والشعور ، ويرى القلب منبع الإلهام ، والهادي الذي لا يخطىء ، ففيه الشعور والضمير .

يقول « ألفريد دي موسيه » — معارضاً « بوالو » الكلاسيكي — « أول مسألة هي ألا ألقي بالاً إلى العقل » وينصح صديقاً له أن « اقرع باب القلب ، ففيه وحدة العبقرية ، وفيه الرحمة والعذاب والحب » ، وهجا أحدهم العقل بقوله : « منبع الأخطاء الذي لا يغيض ، والسم الذي يفسد مشاعرنا نحو الطبيعة ، ويقتل الحقيقة التي منبعها القلب ، أيها العقل ، إنما أنت فتنة ، قد يعجب بك الناس ، ولكن قلما يحبونك ، إنك لا تؤثر فينا إلا بما يوحي به القلب »[٧٨] .

٤ — البحث عن الحقيقة غاية الكلاسيكي ، أما الرومانسي فغايته البحث عن مواطن الجمال ، يقول « ألفريد دي موسيه » : « لا حقيقة سوى الجمال ، ولا جمال بدون حقيقة » ، وهم يتغنون بجمال النفوس ، عظيمة كانت أو وضيعة ، وتفيض دموعهم لضحايا المجتمع ، منادين بإنصافهم ، مشيدين بالبساطة ضد الأرستقراطية[٧٩] .

٥ — يتغنى الرومانسي بجمال الطبيعة ويعزي بها الناس عن آلام الحياة ، ويمجد الألم « ويتغنى بجمال الأطلال » وقد طرد الرومانسيون من الطبيعة ما ملأها به الإغريق من كائنات خرافية ، إذ كانوا يجعلون لكل مظهر من مظاهرها إلهاً ، ولكن الرومانسيين أعادوا إلى الطبيعة صمتها الأبدي ، فأصبحت معبداً لله[٨٠] .

على أن هناك أقلية رومانسية ضاقت ذرعاً بالطبيعة التي لا تأبه للإنسان ولا تتأثر بشعوره ، ومن هؤلاء من بالغ في الحقد على الطبيعة كما بالغ الآخرون في تمجيدها[٨١] .

٦ — الرومانسية مذهب وقده الاحساس ، مما أدى إلى حيرة النقاد في التمييز بين التصوف والتهتك في أدبهم(٨٢) .

٧ — شاع القطوب أو العبوس في كثير من الأدب الرومانسي ، نتيجة للهوة الكبيرة بين أحلامهم التي تصور عوالم مثالية ينشدونها ، وبين الواقع الأليم من حولهم(٨٣) .

٨ — السموّ المنشود عندهم نشدان عالم مثالي يتخيلونه ، وكانوا يرون المرء يولد فاضلاً ، ما لم تفسده المدنية ، وهذا الإدراك للفضيلة كان الوسيلة للهروب بخيالهم من قيود المجتمع ، فعاشوا في العصر القديم الذي وصفه هوميروس ، حيث كان الملوك يعرفون عدد ما عندهم من أبقار وضأن وماعز ، وحيث كانوا يصنعون بأيديهم طعامهم وحيث كانت الملكة « أريتيه » تنسج ثياب زوجها ، والأميرة « نوزيكا » تغسل ثياب أهلها على شاطىء النهر .

وأعجب الرومانسيون كذلك بالرجل المستوحش في الأكواخ والأدغال وبالهنود الحمر .

ومما يؤكد نظرتهم إلى فساد المدنية ، وإلى نقاء المجتمعات البدائية الأولى قصة الأوربي مع (يوريكو) بنت الطبيعة الجميلة ، التي رآها الاوربي في احدى الجزر النائية ، بعد أن تحطمت سفينته ، ولم ينجُ سواه ، فقامت على رعايته ، وأحبته وأحبها ، ولكن حينما أتيحت له فرصة أن ينجو بها وبنفسه أراد أن يبيعها لتجار الرقيق ، ولم يعبأ بدمعها ، ولم يبال أنها حملت منه(٨٤) .

٩ — من الرومانسيين من آمن بأن الانسانية تسير قدماً ، فأحلوا مثلهم الأعلى في المستقبل لا في الماضي ، وتحرروا من نير الآداب القديمة وقواعدها وموضوعاتها ، وقدسوا حرية الفنان ، وإن لم يحقروا هذه الآداب ، بل ظلت موضع استيحاء واستلهام ، مما سمح لهم بأن يجددوا(٨٥) .

١٠ — واضح من السمتين السالفتين أن المستقبل وحده لم يكن مُلاذ الرومانسيين جميعاً ، وخاصة المتشائمين منهم ، فقد لاذ بعضهم بالماضي ، وقد

لونوا هذا الماضي بألوان ليست له ، تتفق مع أذواقهم وعواطفهم وذلك ظاهر في قصصهم ومسرحياتهم التاريخية ، على أن المتفائلين والمتشائمين جميعاً يهربون من الحاضر ، ويسمى هروبهم هذا بالاغتراب الزمني .

١١ – بجانب الاغتراب الزمني – في الماضي أو المستقبل – كان ثمة اغتراب مكاني ، وهو لا يقل عن سابقه خطراً في الادب الرومانسي، ففيه يصور الاديب البيئة التي يهم بها ، ويضفي عليها مثاليـــة ، في نوع من الهجرة الروحية إلى الشرق عامة ، وشرق « ألف ليلة وليلة » خاصة [٨٦] .

١٢ – دارت البحوث الفلسفية حول التساؤل : ما الجمال ؟ وما مقاييسه ؟ فلم يعودوا يرونه انعكاساً للحقيقة كما كان الكلاسيكيون يرونه ، وأصبح مرده الذوق ، فهو فردي ، وتنشئه القريحة الفنية وهو نسبي غير مطلق[٨٧] .

١٣ – يرفض الرومانسيون المفردات الشعرية ، فلا يرون أن ثمة طبقية بين الالفاظ ، كما يرفضون اللغة المزخرفة ، ويريدون لغة الحياة[٨٨] ومن آثار هذا أن تحولت لغة المسرح من الشعر إلى النثر .

١٤ – دعوا إلى طرح الوحدات الثلاث في المسرح .

١٥ – مهدت الرومانسية للواقعية حين نبهت إلى فساد الواقع وإيلامه ، ودعت إلى نشدان عوالم مثالية يعيش فيها الأديب بخياله ، وكذلك مهـــدت الرومانسية للرمزية من ناحية تقديس العواطف وأهواء النفس ، وجحد سلطان العقل .

١٦ – لم يقف تأثير الرومانسية عند حدود الآداب الاوربية بل تجاوزها إلى الادب العربي في العصر الحديث ، فقد كان بعض الرومانتيكيين مثار إعجاب لدى كتّاب العربية حتى اليوم ، ومنهم روسو ، وهوجو ، ولامرتين ، وشاتوبريان ، وفلوبير ، وشيلي ، وكيتس ، ولقد تأثر بهـــم نقاد مدرسة الديوان – العقاد وشكري والمازني – وشعراء مجلة أبولوا مثل أبي شادي والشابي والصيرفي[٨٩] .

الواقعيـــة

Realizm

عوامل ظهورها وازدهارها :

كان العقل محور الفترة الكلاسيكية الجديدة ، وكان الشعور محور الفترة الرومانسية ، ثم أضحت الحقائق محور الفترة الواقعية[٩٠] .

وقد أسهمت عدة مؤلفات في تكوين الخلفية الفكريـة للواقعية ، وأهم ما ظهر من ذلك ما كتبه دارون فيا سمي نظرية التطور ، ومـــا قدمه هربرت سبنسر مما يعدونه فلسفة متكاملة على فكرة النشوء والارتقاء ، وما كتبه كارل ماركس من كتابات يسارية .

وهكذا فان من عاشوا في العقدين السابع والثامن من القرن الماضي وجدوا في نظرية التطور مثلاً تحدياً عنيفاً لذهنيتهم ، وشعر الناس فجأة أنهم مدعوون للتخلي عن الفكرة التي تمجد الجنس البشري ، وكان المفهوم بصورة واضحة أن الإنسان قد وُهِبَ روحاً وقدرة على التفكير تميزه من الحيوانات الدنيا،فجاءت النظرية لتفرض على الناس أسلافاً من القرود، ومع أن المثقفين في أوربة وأمريكا قد ألفوا فكرة التطور في شكلها العام فان تفسير التطور تفسيراً طبيعياً بحتا أقلقهم قلقاً بليغاً .

والمهم أن المفكرين بعامة قد أشربوا هذه الروح العلمية الجديدة ، وقد أخذ ايمان الرجل العادي بالعلم يتزايد ، كلما صادف في الصحف والمجلات والكتب عبارة « يقول العلم » بديلاً عصرياً لعبارة« يقول الله » ، ولم ترفض هذه «العلمية» المسيحية والتسامي فحسب ، بل رفضت كذلك تفسيرات الفلسفة النظاميـة ،

بما قدمت من فلسفة وضعية ، ومن أئمتهم في ذلك « أوجست كنت »، وحصيلة ذلك أن العامة قد وجدوا في العلم صرحاً شامخ البنيان في أوربة وأمريكا ، حلّ عندهم محل العقائد الدينية التقليدية ، ومحل الاحلام الرومانسية[٩١] .

بجانب هذا النشاط العلمي كان في الرومانسية تطرف ومغالاة في الاهتمام بالعواطف والشعور ، مما أدى إلى رد فعل طبيعي ، بالجنوح إلى عالم الحقائق ، الذي يتعامل معه الواقعيون .

كما أن الرومانسية كانت في بعض جوانبها تمهيداً للواقعية ، ومن ذلك تنبه الرومانسيين إلى فساد الواقع واهتمامهم باللون المحلي ، الذي كان حلقة وصل بين الرومانسية والواقعية ، ففي رواياتٍ وقصص قصيرة من هذا النوع يقع التأكيد على مسرح الحوادث: من مناظر طبيعية ، وجغرافيا بشرية ، وعادات وملابس وطرائق سلوك ، وتفكير ولهجات ، ومن ذلك أيضاً حدة الحواس عند الرومانسيين والواقعيين[٩٢] .

أهم خصائصها :

١ – تسود الواقعية نظرة علمية إلى الحياة ، نظرة اجتماعية سيكلوجية ، محل النظرة الفنية التي ينظرها الرومانسي ، وتشمل النظرة الواقعية تجرداً بارداً ونكراناً للذات ، بدلاً من المشاعر الدافئة الشخصية ، والأسرار الذاتية والاعترافات التي كانت معروفة في الأدب الرومانسي .

٢ – تهتم الواقعية بالملاحظات الدقيقة ، والتفاصيل والحقائق ، وتهتم بالتفسير المادي للحياة ، بدلاً من الإلهام والخيال ، والأحلام والتفسير المثالي .

٣ – تنزع الواقعية نحو ما هو محدود ملموس ، بدلاً مما هو إيحائي غير محدد، وتتطلع إلى ما هو مألوف بدلاً مما هو ناء غريب ، وتهتم بالحياة اليومية ، مهما كانت مملة حقيرة ، بدلاً من الماضي بتراثه وأساطيره الفنية ، وبدلاً من المستقبل واحتمالاته المرجوة .

٤ – تُعنى الواقعية بمعالجة الشخصيات العادية ، أو حتى التي دون المستوى العادي ، بدلاً من الشخصيات الشاذة في الأدب الرومانسي[٩٣] .

٥ – يختار الواقعيون شخصياتهم الأدبية إما من الطبقة الوسطى (البرجوازية) في آفاتها التي تهدد المجتمع بالانحلال ، وإما من العمال فيما يعانون من حيف ، وينشدون من إنصاف ، فهم يهاجمون الطبقة الوسطى ، التي دافع عنها الرومانسيون ، لأن هذه الطبقة بعد أن تولت الحكم ظهرت فيها آفات ، وقد صورها الواقعيون ليدقوا ناقوس الخطر لهم ، ويجددوا القيم الإنسانية ، بما يلائم الوضع الاجتماعي الجديد .

٦ – زاد « أميل زولا » مبدأ آخر على الواقعية ، هو أنه لا بد أن ينتهي الكاتب في قصصه إلى نتائج تؤيدها العلوم ، وقد طبق مبدأه هذا في إحدى وثلاثين قصة طويلة ، متتبعاً تاريخ أسرة فرنسية متعاقبة الشخصيات ، وقد انتهى في هذه القصص إلى نتائج كان علم الوراثة في عصره قد وصل إليها ، وهذا هو المبدأ الوحيد الذي يفرق بين المذهبين : الواقعية والطبيعية [٩٤] .

٧ – تتفق الواقعية الأوربية مع الواقعية الاشتراكية في أكثر النواحي الفنية ، وأهم الفروق بينهما أن واقعية الأوربيين انتقادية ، تعنى بوصف التجربة كما هي ، حتى لو كانت تدعو إلى تشاؤم عميق لا أمل فيه ، في حين تحتم الواقعية الاشتراكية أن يبث الكاتب في تصويره للشر دواعي الأمل في التخلص منه ، فتحاً لمنافذ التفاؤل ، حتى في أحلك المواقف ، وحتى لو أدى ذلك إلى تزييف الموقف بعض الشيء .

٨ – عنيت الواقعية بالقصة والمسرحية وحدهما أول الأمر ، وبعد الحرب العالمية الأولى اتجه الواقعيون الاشتراكيون إلى الالتزام في الشعر برسالة اجتماعية كما هو الحال في النثر ، وكان صاحب هذه الدعوة « ما يكوفسكي » شاعر الثورة الروسية [٩٥] .

٩ – ممن يمثلها في الغرب بلزاك ، وموباسان ، وهنري بك ، وممن يمثلها عندنا عبد الرحمن الشرقاوي ، وأبو المعاطي أبو النجا ، وعبد الوهاب البياتي ، وصلاح عبد الصبور في بعض نتاجهم .

الرمزيــة

Symbolism

عوامل ظهورها وازدهارها :

صاحبَ الحركة العلمية في القرن التاسع عشر تقدُم البحوث النفسية ، وخاصة دراسة اللاشعور ، فقد ترجم إلى الفرنسية سنة ١٨٧٧ كتـــاب هارتمن الألماني « فلسفة اللاوعي » ، وجاء فرويد فجعل اللاوعي هو المسيطر علينا .

وقد رأى بعض المفكرين أن العلم قد أخفق في إشباع رغبة الإنسان في معرفة المناطق المجهولة ، التي لا تستطيع وسائله الوصول اليها ، وفي تحقيـــق السعادة الروحيـة للانسان ، بل أخفق كذلك في تحقيق السعادة الماديـة إن صح هذا التعبير(٩٦)، ذلك أن التقدم الهائل في اختراع الالآت ساعد على التحول الصناعي الذي أوجد طبقة العمال وأدى إلى تضخمها ، ولكنه لم يلبث أن أفزعها وأفزع الحرفيين ، فدعوا إلى تحطيم الآلة ، وعم السخط انجلترا في الربع الأخـير من القرن التاسع عشر ، وقد أدى هذا إلى ضروب من الاباحية والاستهتار وإدمان المخدرات طلباً للحياة في جو مصطنع من الخيال ، ينسون فيه الالآم .

وقد أدى هذا إلى خلق حالة تنزعُ إلى التحرر من الواقع الملموس ، وإلى الثورة على الفلسفة الوضعية ، التي حصرت نفسها في العالم الحسيّ ، ولم تؤمن بما عداه ، كما دعا إلى الثورة على المذاهب الأدبية التي تأثرت بهذه الفلسفة الوضعية (الواقعية والطبيعية والبرناسية) ، ونشأت حاجة إلى أدب يثور على أدب الواقع والعالم

المحسوس الذي تزعزعت الثقة به لتزعزع الثقة بالعلم التجريبي ، وكان المذهب المنشود هو المذهب الرمزي .

وقد استقر هذا المذهب في أوربة منذ عام ١٨٨٠ وهو أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانسية ، وقد ترك آثاراً في الشعر العالمي حتى الآن وقد أسهمت فلسفة « كانت » في وضع الدعامة الفلسفية لهذا المذهب[٩٧] .

خصائص الرمزية :

١ – الرمز هنا معناه الإيحاء ، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة ، التي لا تقوى على أدائها ألفاظ اللغة في دلالتها الوضعية .

٢ – الشعر الرمزي ذاتي ، لا بالمعنى الرومانسي العاطفي ، بل بالمعنى الفلسفي ، أي البحث في أطواء النفس المستعصية على الدلالة اللغوية .

٣ – يتجه الرمزيون بأدبهم إلى الصفوة من الناس ولا يحفلون بسواد الشعب[٩٨] .

٤ – من حيث الموضوعات ، يرون أن الواقع لا يصلح شعراً ولا فناً ، ويعبرون عن عالم مثالي ، كان في نظرهم هو العالم الحق ، ويرون – متأثرين في هذا بنظرية المثل الأفلاطونية – أن الدنيا التي نراها ونسمعها ونذوقها ، ونسميها بالعالم الواقعي ، ليست غير تشويه للعالم الحقيقي ، الذي نستطيع أن نستشفه من وراء هذه الحجب ، وقد نصح ستيفان مالرميه زعيم الرمزية بأن يبتعد الشاعر عن الواقع ، لأنه حقير ، ورأى أن مثل الواقع مثل رماد لفافة التبغ ، وأن المدخن يطرح رماد اللفافة لتزداد بذلك اشتعالاً ، وليتاح للدخان أن يتصاعد منها ، وقد طبع هذا الرمزية بطابع صوفي ، وإن كان هذا لا يعني أنه طابع أخلاقي[٩٩] .

٥ – ليست اللغة عند الرمزيين لنقل المعاني المحددة ، أو الصور المرسومة الأبعاد بل للايحاء ، فالأدب عندهم لتوليد المشاركة الوجدانيه ، لا لنقل المعاني والصور ، ويرون أن نقل الحالة الوجدانية لا يتم بأسلوب واضح محدود المعاني ، بل بأسلوب مبهم ، لأن الواقع النفسي الذي ينقله مبهم غير محدد .

وإذا كان العالم النفسي الذي ينظرون إليه غير واضح المعـالم في أذهانهم ، فلا غرابة أن جاء أدبهم المعبّر عنه مغشّىً بضباب الإبهام .

ولقد دعوا إلى الإبهام لهذا ، ولما للابهام من جمال ، قـال (بول فاليري) – أكبر تلاميذ مالرمرميه – إن « المعاني الخصبة كالعينين الجميلتين تلمعان من وراء النقاب » وقال (بودلير) – أكبر شعرائهم – : « شيئان يتطلبهما الشعر : مقدار من التنسيق والتأليف ، ومقدار من الروح الإيحـائي أو الغموض ... والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطاً في التعبير عن المعنى ، بدلاً من عرضه بصورة مبرقعة ، وبالإفراط في التعبير عن المعنى يتحول الشعر إلى نثر » .

على أن منهم من كان – برغم هذا – يرفض تلك التعبيرات الشاقة المغرقـة في الغموض (١٠٠) .

٦ – يرى الرمزيون – نتيجة لما سلف – أن ألفاظ اللغة نوعان : نوع يلازم المعنى الموضوع له ، وهذه ألفاظ لا شأن لهم بها، ونوع يستعمل ليخلق في نفوس الآخرين جواً نفسياً مشابهاً لحالة واضعيها ، فتصير الكلمة بذلك أداة انفعال ، وهذه هي الألفاظ التي يستخدمونها .

٧ – من وسائلهم الفنية مـا يعرف بتراسل الحواس ، فتعطى المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة ، لتوليد إحساسات تغني اللغة الشعرية ، ذلك أن الحواس المختلفة تستطيع أن تولد وقعاً نفسيـــاً موحداً .

وفي قصيدة للشاعر الرمزي « رامبو » تسمى قصيدة الحروف الصامتـة ، يقدم نظرية للسمع الملون ، فالحرف A في نظره يوحي باللون الأسود في بريق أجنحة الذباب الذي يتململ أسراباً حول الأقذار النتنة في خليج الظل (!!!) والحرف B يوصي له بطهارة الدخـان وثلوج القمم ، والملوك البيض ، كما يوحي الحرف (i) بالدم الأحمر، وضحكة الشفاه الجميلة في غضبتها وسكرتها (!!) .

وجاء غير رامبو من ألبس الحروف ألواناً مختلفة .

٨ – ربط بعضهم بين الألوان ومدلولات معينة ، فالأحمر إجمالاً في شعر رامبو يرمز إلى الحركة والحياة الصاخبة والدم ، والمبدأ ، والحب ، وقد يرمز إلى القتال والثورة والغضب والأعاصير (!!) وهكذا .

٩ – لتحقيق الإيحاء قربوا بين الشعر والموسيقى ، بقدر ما باعدوا بينه وبين النحت والتصوير ، وقد تأثروا في اتجاههم هذا بالموسيقي الشهير (فاجنر) .

وسبيلهم إلى ذلك ترتيب الكلمات على نحو يحقق إيقاعاً خاصاً ، ولا اعتبار للافصاح عن المعاني ، وثاروا على قواعد اللغة القديمة ، بل سعوا إلى خلق ألفاظ جديدة ، وقدروا قيمة الكلمات بموسيقاها .

١٠ – هم أول من دعا إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليديـــة ، لتساير موسيقاه دفعات الشعور ، فدعو إلى الشعر المطلق من التزام القافية ، وإلى الشعر المتحرر من الوزن والقافية ، وفي داخل القصيدة الواحدة تتنوع موسيقا الوزن على حسب تنوع المشاعر وخلجات النفس، ورأوا أن تطابق الشعور مع الموسيقا هو ما يؤلف وحدة القصيدة الحق ، وأن الوزن التقليدي يخل بهذه الوحـدة .

١١ – هم يولعون بتقريب الصفات المتباعدة ، رغبـــة في الإيحاء ، وتطبيقاً لفكرتهم في تراسل الحواس ، فعندهم يكون السكونَ مقمراً ، والضوءَ باكياً ، والقمرُ شرساً ، والشمسُ مرة المذاق ، ويدعون إلى وضع كل تعبير في موضعه بحيث يكون مُشعّاً موحياً بألوان من الإيحاءات النفسية .

١٢ – نجح المذهب الرمزي في الشعر ، أما في المسرح والقصة فكان نجاحه ضئيلا محدوداً .

١٣ – أشهر شعرائهم بودلير ، ومالرميه ، ورامبو ، وكان نتاجهم بوجه عام قليلا ، حتى لقد اشتهروا بأنهم ذوو الكتاب الواحد ، وذلك لأنهم ضيقوا على أنفسهم دائرة الموضوعات الشعرية ، واعتبروا أنفسهم وحدهـــا هي الينبوع الشعري ، هذا إلى ما أحاطوا به أنفسهم من قيود ، جعلت انتاج الشعر صعباً عزيز المنال[١٠١] أما المسرح فأشهر كتابهم فيه أبسن النرويجي ، وكافكا التشيكي الذي كان يكتب بالألمانية وماترلنك البلجيكي .

القسم الثاني

في نقد الشعر والمسرح والقصص

النقد بين المعايير والذوق

النقد الأدبي وجهة نظر ، تنهض على دعامتين اثنتين : المعايير النقدية ، والذوق الأدبي، ولا بد أن نتبين مفهوم هاتين الدعامتين، قبل أن نبدأ رحلتنا مع بيئات نقد الشعر .

المعايير النقدية :

المعايير النقدية مصطلح عام ، غير محدد الدلالة ، إذ فيه تعميم مقصود بحيث يشمل أكبر طائفة من الاتجاهات النقدية المختلفة، التي تتفق في أنها معايير نقدية .

ولا نريد أن نصوّر الأمر على أنه متاهة يضل سالكها ، لأننا نستطيع أن نتبين أن ثمة اتجاهين اثنين عامين في اعتماد معايير النقد ، اتجاه منهما يؤثر — في الأغلب الأعم — أن يدخل بنا إلى العناصر الداخلية للأدب ، فهو ينقد هذه العناصر في ظل مَثَل أعلى لكل عنصر منها، أما الاتجاه الثاني فهو يخرج بالنص إلى حياتنا حيث ينقد في ضوء من العلوم والمعارف الخارجية .

ولقد درس طلابنا وطالباتنا صور التشبيه والاستعارة والكناية ، وعرفوا العناصر الشعرية من عاطفةٍ وفكرة ، وصورةٍ وخيال ، ولغةٍ وموسيقى ، وألمّوا بفنون الشعر الكبرى وفنونه الصغرى ، وما لكل فن منها من خصائص ومعايير ينقد على أساسها ، ولقد درسوا كذلك فنون النثر المختلفة ، وتبينوا كيف تتألف الخطبة والحديث الإذاعي ومم تتكون الرسالة والمقال ، وكيف تبنى القصة والمسرحية .

عرف طلابنا طرفاً من ذلك كله ، وواضحٌ أن هذا كله يعرض لنقد الأدب من داخله بتحليله إلى عناصره المختلفة لنقدها في ظل ما ينبغي أن يتحقق لكل عنصر من أسباب الكمال الفني ، ثم بإعادة تركيب العناصر ، والنظر اليها مجتمعة في ظل ما ينبغي للعمل الفني من وحدة واتساق .

والمعايير النقدية التي تساعد الناقد في العمليات النقدية السالفة هي من معايير الاتجاه الأول ، الذي يدخل بنا إلى العوالم الداخلية للعمل الأدبي ، ولا تكاد تخرج بنا عن حدود هذه العوالم .

ومن المؤكد أن كل الحصاد النقدي الذي خلفه العرب حتى العصر الحديث من هذا الاتجاه ، وانظر مثلاً من المؤلفات الحديثة « أسس النقد الأدبي عند العرب » لأستاذنا الدكتور أحمد أحمد بدوي(١٠٢) ، فانك تجد صفحاته التي تناهز السبعمائة تعرض لمقاييس نقد الأدب ، وكلها تنقده من الداخل ، ففي نقد الشعر يعرض الكتاب لتعريفه ، وللمؤثرات فيه ، ولفنونه ، ولتحقيق النص الشعري ، ولبناء القصيدة ، وللفظ والمعنى ، ومقاييس نقد كل منهما ، وللعاطفة وللخيال ، ولعمود الشعر ، ولتقويم الشعراء ، وفي نقد النثر يتحدث الكتاب عن أنواع النثر ، والنثر المثالي عند العرب ولبعض المحسنات والمعاني ، وهكذا .

وان شئت فخذ من الكتب القديمة « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر(١٠٣) ، فانك تجده يدير فصوله على معالجة تعريف الشعر ، ونعت لفظه ووزنه وقوافيه ، ونعت معانيه وفنونه الصغرى من مدح وهجاء ، ورثاء ووصف ونسيب ، ثم يعرض لمعاني الشعر وأنواعها وائتلاف اللفظ والمعنى ، وائتلاف المعنى والوزن ، وائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت ، ثم عقب ذلك ، وخلال ذلك يتناول أبواباً من المعاني والبديع والبيان ، ليبين متى تستحسن ومتى تستهجن من الشاعر .. وهكذا لا يخرج بنا الكتاب عن العناصر الداخلية للشعر .

ومن المعلوم أن هذه المعايير لم تهبط على النقاد من السماء ، ولم تتفجر بها الأرض من تحتهم ، ولكنها استنبطت استنباطاً من روائع الأعمال الأدبية ، بتأملها

وتحليلها ، وبالموازنة بينها ، واستخلاص العـام من خصائصها ، ثم اتخاذ ما يراه النقاد صالحاً منها معايير يطبقونها على ما يستحدث بعدها من أدب .

هذا هو الاتجاه الذي غلب على النشاط النقدي العربي في كل عصوره السالفة وامتد حتى شمل جانباً كبيراً من النشاط النقدي عندنا في العصر الحديث .

أما الاتجاه الثاني لمعايير النقد الأدبي فنبدأ بيانها بالوقوف أمام عبارة ستانلي هايمن مدرّس الأدب والأدب الشعبي في أمريكا، حين قال في تعريف النقد الأدبي الحديث : « إنه استعمال منظم للتـقـنيـّات غير الأدبيـة ، ولضروب المعرفـة — غير الأدبية أيضاً — في سبيل الحصول على بصـيرة نافذة في الأدب »(١٠٤) .

ويمثل ستانلي هايمن للتقنيات غير الأدبية بعملية التّداعي في التحليل النفسي، كما يمثل لضروب المعرفة غير الأدبيـــة بما نعلمه عن المجتمعات ابتداءً بالطقوس الشعائرية عند البدائيين، وانتهاءً بطبيعة المجتمع الرأسمالي ، فمثل هذه التقنيات والمعارف مع أنها غير أدبيـة يفضي إلى دراسة دقيقة ، وإلى يقظـة مستفيضة ، ويسلـّط على النص أضواء قوية ، مما يجعل العملية النقدية أشبه بتحليل الأشياء تحت المجهر(١٠٥) .

ويرى هايمن أن سر تعريفه السابق للنقد الحديث انما يكمن في كلمة « منظم » لأن أكثر هذه التقنيات والمعارف لم يكن مجهولا في النقـد القديم ، ولكنه كان يستعمل بطريقة عفوية عارضة ، ولم تكن العلوم ذات الأثر في النقد قد تطورت بعد تطوراً كافياً لتستعمل منهجياً، ولا كانت هذه العلوم زاخرة بالمعرفة لتسدي إلى النقد يداً بيضاء(١٠٦) .

ففي العصر الحديث أصبحت للنقد صلة منظمة ووثيقة بالعـلوم الانسانية ، التي تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنساناً كالفلسفة بفروعها المختلفة ، والتاريخ وعلم اللغة ، والاجتماع ، وعلم النفس ، ولارتباط النقد بالعلوم الإنسانية ، تقدّمَ النقدُ بتقدمها وإفادته منها ومحاكاته لمناهجها(١٠٧) .

وربما بالغ بعض النقاد في الاستفادة من العلوم الانسانيـــة حتى خرجوا

بالعملية النقدية عن حدودها المعقولة وأدخلوها بمبالغتهم هذه في حدود العلوم التي استعانوا بها ، وربما كان عند بعض النقاد توجس من استخدام العلوم المختلفة وتسليطها بتعمد وتنظيم على الأدب ، حتى لقد كتب فلوبير (١٨٦٩) إلى جورج صاند يقول لها : « كان الناقدون في زمن (لاهارب) نحويين ، وفي أيام (سنت بيف) وأيام (تين) مؤرخين فمتى يصبحون فنانين حقاً وصدقاً »[١٠٨] ، وان كنا لا نشك في أن كلاً من سنت بيف وتين قد أسدى إلى النقد يداً بيضاء ، وعبارة فلوبير السالفة تذكرنا بعبارة مماثلة للجاحظ حين قال « طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب »[١٠٩] .

ومؤدى كلام فلوبير والجاحظ جميعاً أن المعايير النقدية التي ينصب الناقد منها ميزاناً للأعمال الأدبية لا بد أن تتأثر تأثراً مباشراً بثقافته العامة والخاصة سواء أأراد الناقد أم لم يرد ، وشعر أم لم يشعر ، فثقافة الناقد عنصر بارز من العناصر التي تتألف منها شخصيته ، وربما أدى ذلك إلى نتيجة خطيرة هي ألا يكون هناك « معيار للمعايير النقدية » ، على أننا لا نريد أن نضيق على النقاد بالحديث عن « معيار المعايير » هذا ، لأننا نرى أنه لا بد أن يكون مَرِناً شمولياً بشرط ألا تؤدي مرونته وشموليته إلى فوضى فيدخل علينا كل ذي علم بعلمه ، ويسلّط أضواء علمه على الأدب ، ثم يسمي فعله هذا نقداً .

وأعتقد أن « معيار المعايير » الذي يمثل جوهر النقد الأدبي هو « الكشف عن جوانب النضج الفني في النتاج الأدبي وتمييزها مما سواها من طريق الشرح والتعليل ، ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها »[١١٠].

فكل نشاط فكري يستهدف هذا الهدف ويتغيا هذه الغاية هو نشاط نقدي ، سواء أكان هذا النشاط في ظل الفلسفة أم في ظل علم الاجتماع أو علم

النفس أو التاريخ .. أو غير ذلك من العلوم الإنسانية ، وكل نشاط فكري لا يهدف إلى هذا الهدف ليس عملاً نقدياً ، مهما بدا في ظاهره قريب الصلة بالنقد الأدبي . فالمهم أن تكون المعايير وسيلة فعالة للنفاذ إلى أسرار الجمال في العمل الأدبي ، وإلى خصائص النضج الفني فيه ، فكل معيار يحقق هذه الغايات إسهام في ثراء العملية النقدية ، وإلا فهو نشاط فكري ، قد يزيد معلوماتنا أو يجدد علمنا بها ولكنه لا يكون من النقد الأدبي في شيء .

وإذا كان النقد الحديث يستمد معاييره من العلوم الانسانية المختلفة فهل يعني ذلك أن النقد قد صار علماً ، أو أنه في الطريق إلى ذلك ؟

إن مما يطبع النقد الحديث تطوره ليكون علما ، أما في المستقبل الذي يمكن التكهن به أو الحكم عليه فالنقد لن يصبح علماً ، ولكننا فقط نتوقع منه أن يزداد تدرجاً في الاتجاه العلمي أي نحو تكوين منهجية شكلية ونظام لمعالجة الأعمال الأدبية ، بحيث تكون هذه المنهجية الشكلية وهذا النظام قابلين للنقل والاحتذاء موضوعياً ، كأي تجربة عملية يمكن لأي شخص في أي زمان وفي أي مكان أن يحاكيها ويختبرها ما دام يستطيع القيام بالممارسة الضرورية ، وسيظل الفارق بين العملية النقدية والتجربة العلمية قائماً ، ما دامت هناك مصطلحات مثل « تقويم » العمل الأدبي ، أو « تذوقه » ، فيستطيع الأحمق والجلف إذا توفرت لديهما الكفاية الأولية أن يصلا إلى النتائج التي توصل إليها بويل لو أنهما أعادا تجارب هذا العالم ، ولكن هل يستطيع الأحمق والجلف أن يقفا وقفة كبار النقاد من الأعمال الأدبية وأن يدركا أسرار روعتها وخلودها ؟ إن ثمة حساسية خاصة يتفرد بها الناقد وتموت بموته [(١١١)] ، هذا أولاً .

وثانياً لكل عمل أدبي – ناضج – شخصية يختلف بها عن سائر الأعمال الأدبية ولهذا فإن المعايير العامة التي تطبق على عملين مختلفين لا بد أن تختلف بما يلائم العمل المنقود ، إلا إذا طبقت في غباء وبرود كما تطبق القوالب الجامدة ، وذلك يعطي عطاءً نقدياً تافه القيمة ، إن كانت له قيمة على الإطلاق .

إن المعايير النقدية تحاول أن ترى كل عمل أدبيّ جديدٍ استمراراً للخصائص الفنية والتقاليد الادبية ، التي ظهرت من نتاج مشاهير الادباء ، والـتي حفظها تاريخ الادب القومي أو الآداب العالمية ، وكأن هذه المعايير تريد للنقد أن يكون علماً ، له قوانينه وضوابطه ، التي يلتزم بها الاديب والناقد على السواء .

ولكن النقد لا ينهض على هذه الدعامة وحدها ، دعامة المعايير النقدية ، فثمة دعامة أخرى أشرت اليها في صدر هذا الحديث وهي الذوق الأدبي ، فهي بدورها تحاول أن ترى في كل عمل أدبي جديد تفرداً وتميزاً ، في بعض خصائصه الفنية ، أو فيها كلها إذا أمكن ذلك ، عما نعرف في التقاليد الأدبية ، وعما نألف لدى مشاهير الأدباء ، وكأن هذه الدعامة تريد للنقد الأدبي أن يكون فناً يخضع لذوق الناقد ، وما يقوم به من عملية استكشاف لكل جمال فني جديد.

والحق أن النقد الأدبي يقع في مكان ما بين العلم والفن ، وأن فيه من هـذا وذاك بمقدار ما فيه من اعتماد عـلى هاتين الدعامتين : المعايير النقدية والذوق الأدبي ، ولقد وقفنا حتى الآن مع هذه المعايير ، وحق لنا أن نقف مع هـذا الذوق .

الذوق الأدبي

قال ضياء الدين بن الأثير في كتابه المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : « اعلم أيها الناظر في كتابي أن مدار علم البيان على حكم الذوق السليم ، الذي هو أنفع من ذوق التعليم ... فإن الدربة والإدمان أجدى عليك نفعاً ، وأهدى بصراً وسمعاً ، وأنهما يريانك الخبر عياناً ، ويجعلان عسرك من القول إمكاناً ، وكل جارحة منك قلباً ولساناً (١١٢) » .

فابن الأثير يحدثنا هنا عن حاسة فنية ، تزيدها الدربة على تأمل الآداب قوة ، ويكسبها الإدمان على النظر في أسرار الجمال الفني حدّة ، وهذه الحاسة تجعل

القارىء أهدى بصراً وسمعاً ، فهي ترهف قدرته على ذوق الجمال الفني وعلى إدراك مواطن النضج في الأعمال الأدبية .

ولكن هذا الناقد العربي (ابن الأثير) يرى أن الذوق السليم أنفع للقارىء من ذوق التعليم ، وأحسب أن أحداً لن يخالفه في هذا ، إلا أننا يجب أن نصحح العلاقة بين الذوق السليم وذوق التعليم. فلا يعنينا أن تكون العلاقة بينهما علاقة مفاضلة وموازنة ، وإنما يعنينا أن نشير إلى أن العلاقة بينهما علاقة تفاعل وتأثير متبادل .

ولعلنا نستطيع أن نقرر أن الذوق الأدبي في صورته الفطرية الساذجة يظهر في الوعي المباشر بأسرار الجمال الفني في الأدب دون إدراك للمعايير النقدية وراء ذلك ، ولكن من قال إن هذه الحاسة الفنية بصورتها الساذجة لا تستفيد من التعليم ؟ إن من المقرر كما ذكر لاسل أبركرومبي أن ملكة الذوق تفيد قوة ووعياً من معرفة قواعد النقد الادبي ومعاييره .

وهكذا يبدو لنا أن الذوق يتأثر بمعرفة معايير النقد وقواعده ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نرى أن الذوق الأدبي له أثره الكبير في الوصول إلى هذه المعايير ، فالذوق هو « البوصلة » التي تحدد للناقد طريقه ، وهو الضوء الذي فيه يستطيع تحليل الاعمال الادبية واستنباط أسرار الجمال الفني منها ، ولولا الذوق لما وصل النقاد إلى هذه المعايير ، فليست هذه المعايير الموضوعية العامة في نشأتها إلا نتائج أذواق فردية ذاتية ، إلا أنها وجدت عقولاً حصيفة تتناول نتاج الذوق فتؤصّله وتقعّده ، وتسوّق له العلل والإسباب، فينتقل عطاء الذوق من الذاتية إلى الموضوعية ومن الخصوص إلى العموم ، ويصبح معياراً نقدياً معترفاً به عند فريق من النقاد .

فالصلة إذن بين المعايير والذوق صلة تأثير وتأثر ، إنها صلة تفاعل .

وتتحكم في الذوق عوامل مختلفة تباعد بينه وبين إمكانية الإفادة منه في عملية نقدية صحيحة ، ومن هذه العوامل « الشعور الجمعي بالولاء لقبيل أو مذهب

ديني أو أخلاقي ، فإن حكم الناس على الآثار الفنية كثيراً ما يتأثر بهذا الشعور الجمعي .. ومن هنا كان من الضروري على كل متذوق لهذه الآثار الفنية أو تلك أن يبرأ من التعصب (١١٣) » .

يضاف إلى ذلك تأثير البيئة الجغرافية والحضرية في الذوق ، وبعض العادات الفكرية الغلاّبة التي تدفعنا إلى سرعة الحكم، مقيدين من غير وعي بفكرة سابقة أو ذكريات خاصة و كثيراً ما يتأثر الذوق بعامل الإلفة ، فنحن نقبل حيناً على ما اعتدنا أن نحسه ، وننفر حيناً آخر من التكرار والرتوب ، فربما لا يلتفت المواطنون في إقليم ما إلى جمال الآثار التي خلّفها أسلافهم في العمارة والنحت والتصوير ويدهشون لتدفق السائحين لتأملها ، كما أن عامل الغرابة والجدة يؤثر في الذوق ، وكثيراً ما أعجب أناس بالجديد لمجرد أنه جديد ، وكثيراً ما رفض أناس آثاراً فنية جميلة لمجرد أنها جديدة (١١٤) .

وقد عرض الدكتور زكي مبارك في كتابه « الموازنة بين الشعراء » طائفة من العوامل السابقة وغيرها مما يؤثر في ذوق الناقد ويحول بينه وبين النظر الموضوعي في الأدب ، ويجعل الذاتية غالبة عليه (١١٥) .

ولكن إذا كانت هذه المؤثرات كلها مما يمكن أن يفسد الذوق السليم ويجور به عن القصد فهل يستطيع الناقد المتذوق أن يبرأ منها بحيث ينظر إلى العمل الادبي نظرة جمالية خالصة لا شائبة فيها من أهواء النفس وآثار البيئة والمجتمع والثقافة والخبرات المختلفة ؟ إن ذلك يبدو مطلباً عسيراً، لأن هذه المؤثرات كلها عناصر أساسية تتألف منها الشخصية ، ولكن مع ذلك فإن قدراً من هذا التذوق الصافي المبرأ من الآثار السيئة لهذه العوامل أقول إن قدراً طيباً من هذا التذوق قد تحقق للبشرية على اختلاف عصورها وأوطانها .. وإلا لما ترجمت الآداب من لغة إلى لغة أخرى ، ومن أهل دين وجنس إلى أهل دين وجنس آخرين ، وإلا لما بقي شعر الأحزاب من خوارج وشيعة وأمويين ، ومن عرب وموال ، ولما احتفل الناس بشعر الصعاليك ورووا الشعر في وصف الخمر والمجون وبحسبي أن أسوق مثالاً يبين كيف يستطيع الذوق السليم

ألا يستجيب لمؤثرات غير أدبية أو جمالية صرفة ، أنشد راعي الإبـــل قصيدة أمام عبد الملك بن مروان يشكو له ُجباة المال ، فلما قال الشاعر :

أخليفةَ الرحمنِ إنّـا معشرٌ حنفاءُ نسجد بكرةً وأصيلا
عَرَبٌ نرى لِلهِ في أموالنا حقّ الزكاةِ ُمنزلاً تنزيـلا

قال له عبد الملك: «ليس هذا شعراً، هذا شرح إسلام وقراءة آية (١١٦)».

فقد يستجيد بعض الناس كلام راعي الإبل ، لأنه يخاطب فيهم نزعة دينية ، أليس يصف قوماً حنفاء ، يسجدون لله صباح مساء ؟ ويؤدون الزكاة عن إيمان بفرضيتها ؟ ولكن العاطفة الدينية عـلى قداستها شيء والاستجابة الجمالية شيء آخر ، وصحيح أن هناك نماذج شعرية بلغت الذروة الفنية وهي في الوقت نفسه تعالج تجربة دينية ، فلا تنافي بين هذا وذاك ولكن الذوق المدرب يستطيع أن يتصل اتصالاً مباشراً بأسرار الجمال الفني ، فيتيح لصاحبه متعة فنية ، إلا تكن خالصة فهي توشك أن تكون خالصة ، ويمثل هذا التجرد – النسبي طبعاً – من العوامل والمؤثرات المختلفة ، يكون الذوق خطوة لاشعورية لكنها تعرف طريقها إلى النقد الادبي الصحيح ، فإذا أضاف الناقد إلى هذه الخطوة الموفقة اللاشعورية خطوات أخرى شعورية يخطوهـــا في ضوء معايير النقد الادبي ، فإن العملية النقدية تكون قد تمت على نحو لا نطلب من الناقد أفضل منه.

الخلق والابداع

شغل المهتمون بالأدب قديماً وحديثاً بقضية الخلق والإبداع ، فحاولوا منذ القدم أن يكشفوا عن طبيعة عملية الخلق الفني وعن بواعثها ، وحاولوا أن يفسروا كيف يمتاز واحد من بني الإنسان على سائر أفراد جنسه بالقدرة على الإبداع الفني ، فإذا هو مصور صانع اليد ، أو موسيقي بارع العزف أو أديب ناصع البيان .

ذكرت أساطير اليونان « ربّات الشعر » وكان اليونان يعتقدون أنهن ملهمات الشعراء ومعلماتهم القصيد، وقد ذكر الشاعر اليوناني « هزيود » أنهن تسع وأنهن بنات الإله «زيوس» رب الأرباب (١١٧) ، ومن اليونان من ذهب في تفسير عملية الخلق مذهب أفلاطون في « محاوراته » . فقد أجرى على لسان سقراط أن الشعراء المبدعين لا ينظمون قصائدهم الجميلة على أنها نتاج فني ، بل لأنهم ملهمون تملكهم الشياطين ، ورأى أنهم يفقدون رشدهم عندما ينظمون أناشيدهم الجميلة ، وحالما يخضعون لسلطان الموسيقى والوزن يوحى إليهم وتمتلكهم الأرواح ، والشعراء اليونان ينبئوننا بأنهم يجمعون ألحانهم من ينابيع تفيض بالشهد ومن وديان ربات الشعر ، ويؤيد أفلاطون هذا الزعم على لسان سقراط ويرى أن الشاعر مخلوق مقدس خفيف ذو جناحين لا يتسنى له الابتكار حتى يوحى إليه ويفقد حواسه ويطيش صوابه فإذا هو لم يصل إلى هذه الحال فلا حول ولا قوة له على الإفصاح (١١٨) .

وفي مقابل هذا الرأي الذي ينسب ظاهرة الخلق والإبداع إلى قوى غيبية

كان ثمة معسكر آخر في الاسكندرية سمعه الرومان واستأنسوا به ، يرى أن الشعر فن له أسراره ومكنوناته فلا يجدي الإلهام بغـير المجهود الذي يبذله الشاعر، وزاد بعضهم فقال إن الشعر مجهود كبير جبار لا أثر للوحي فيه، وقد أخذ الرومان هذا الرأي عن الاسكندريين فكانت المدرسة الحديثة في تفسير الإبداع الفني، كما تبنى الشاعر اللاتيني الكبير « هوراس فلاكوس » هذا الرأي وجعل منه أساساً في كتابه « فن الشعر » (١١٩) .

يقول هوراس : « هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أم الفن ؟ هـذه هي المسألة ، فيما يختص بي . لست أتبين ما يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نغمة وافرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية من غير تحصيل ، إن أحدهمـا ليلح في طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية .. (١٢٠) » ، ولهذا الإيمان بالجهد الواعي الذي يبذله الشاعر في تحقيق مستوى رفيع لشعره ، يدعو هوراس إلى تنقيح الشعر وصقله قائلاً : « ازدروا قصيدة لم تتناولها الأيام الطوال والإصلاح المتوالي بالصقل عشر مرات » (١٢١) .

وفي موازاة هذين الموقفين المتقابلين من تفسير الإبداع الفني نجد عند العرب موقفين متقابلين كذلك ، فمنهم من عزا القدرة على الإبداع إلى قوى غيبية من جن وشياطين . فرأوا أن لكل شاعر شيطاناً يلهمه الشعر ، ولا فضل للشاعر إلا في تلقي ما يلقيه إليه شيطانه من شعر ، وفي حفظه وإنشاده ليذيع بـين الناس .

وسمّوا شياطين بعض الشعراء بأسماء مختلفة ، ووصفوا الشاعر المبدع بأنه عبقري منسوباً إلى وادي عبقر فيما ترى أساطيرهم موضع كثير الجن .

ولقد شخّص أحمد شوقي هـذه الأساطير في مسرحه الشعري ، حـين أفرد فصلاً كاملاً في مسرحيته (مجنون ليلى) ليصور قريـة من قرى الجن ، حيث تجتمع طائفة منهم للحفاوة بقيس وهو يهيم على وجهه ضالاً في الصحراء ، ومن بين الجن شاب في شكل أنسي جميـل الشباب هو الأموي شيطان قيس ، وبينا

م يحيطون بقيس إذ بالأموي يتغنى بشعر كان قد أبدعه ولم يُطلع عليه أحداً ، فلا يلبث قيس حتى يدور بينه وبين الأموي هذا الحوار :

قيس : أرى سارق أشعارٍ جريئاً ما له ثاني
فقد يُسطي على بيتٍ وقد يُسرَق بيتان
ولا ينتحل الإنسا نُ أبياتاً لإنسان
ولم أهتف به بعد ولم تسمعه أذنان
فمن أنت ؟ ومن أين أتت أذنيك ألحاني ؟
الاموي: أنا المُلقي عليك الشعر من آنٍ إلى آن
أنا الهاجسُ والشيطا ن
قيس : . . . . . لا ، لا ، لست شيطاني

(ثم يناجي نفسه)

أجل سمعتُ باسم شيـ طاني ولكن لم أرَهْ
أبي وأمي حـدثا ني في الليالي خبره

(يعود إلى خطاب الأموي متردداً)

ألست أنت الأموي ؟

الاموي : لا تخف أن تذكره(١٢٢)

ويستمر قيس والأموي في حوار ، ويستمران حتى يحتدم الحوار بينهما وحتى يتحدى الأموي قيساً أن يقول وحده شعراً إن كان يستطيع ، ويقترح الشيطان على قيس أن يصف قرية الجن ، فيحاول قيس أن يقول الشعر فلا يسعه إلا أن يأتي بنثرٍ مسجوع على النحو التالي :

الأموي : قل وحدك الشعر إذن

قيس : تظنني لا أقدرُ ؟

الاموي : جرب إذن ، قل ، أرنا يا قيس كيف تشعرُ

قيس : وما تحبُّ ؟

الاموي : قريةُ الجن وهذا المنظرُ

أليس فيما أنت راءٍ قيس ما يؤثّرُ

قيس : اسمع إذن يا أموي

الاموي : إنني انتظرُ

قيس : وجوهٌ تصوّرُ ، وفضاءٌ يزهرُ ، ورمال في مطارح البصر تزخرُ ، وقريةٌ تموج بالجن كأنها عبقرُ .

الاموي : (ضاحكاً) :

قَهْ قَهْ تعالوا واضحكوا

(تضحك جماعة من الجن)

قيس في غضب قَهْ قَهْ أمِنّي تسخرُ ؟

الاموي : ما هذا يا شاعر الـ بيدِ البيوتَ تكسَّرُ

جني آخر: إنك لا تنظِم يا قيسُ ولكن تنثرُ

الاموي : كيف ترى لسانك الـ آنَ ؟

قيس : عليه حجرُ

أنت على مشاعري وشعريَ المسيطرُ

إن غبتَ غاب خاطري وما حضرتَ يحضر[١٢٣]

فما سجله شوقي هنا هو ما كانت تقرره الأساطير العربية القديمة من أن لكل شاعر شيطاناً يلهمه الشعر فإذا تخلى عنه شيطانه زايلته القدرة على الإبداع .

ويلحظ أن هذا الاتجاه إلى التفسير الغيبي للابداع الفني كان في جاهلية الإغريق كما كان في جاهلية العرب ، فهو تفسير يلائم الفطرة الساذجة ، والخيال النشيط والعواطف الجياشة التي يتصف بها الناس في المجتمعات الأولى ، ولذلك لم يلبث الاسكندريون أن جاؤا بوجهة نظر مقابلة أخذ بها الرومان بعد أن زايلت الناس — بعض الشيء — سذاجة الفطرة ونشاط الخيال وتهيأ الناس للنظر الموضوعي والتماس العلل الظاهرة أو المعقولة للظاهرات المختلفة .

على أنه يبدو أن بعض العرب في جاهليتهم كانوا أبعد عن سذاجة الإغريق وعن شطط خيالهم فعرفوا أن الابداع ثمرة لجهد كبير يبذله الشاعر ولعمليات متعددة من التنقيح والتجديد ، ومن هنا ظهرت « الحوليات أو المنقحات والمحكمات » كما هو معروف في تاريخ الأدب الجاهلي فاذا كان من الشعراء العرب من كان يزعم أن شيطانه أمير الجن ، فان عدي بن الرقاع لا يعزو قدرته على الخلق والإبداع إلى قوة غيبية بل إلى جهد كبير يبذله فهو يبيت ليلته يؤلف عناصر القصيدة ويحاول أن يصلح ما فيها من عيوب مثل : (الميل والسناد) وكأنه مثقف الرماح ينظر فيها ويقوّم معوجها وذلك في قوله :

وقصيدةٍ قد بتُّ أجمع بينها ... حتى أقوّم ميلها وسنادها
نظرَ المثقف في كعوب قناته ... حتى يقيم ثقافُه منادَها

فهاتان وجهتا نظر عربيتان توازيان وجهتي النظر اليونانية والرومانية في الخلق والإبداع ولم تكن بين الأدبين العربي والغربي ، صلة ما حين عرفنا وعرفوا هذين المعسكرين ويبدو أن نشوء هذين المعسكرين مما تهيئه طبائع الناس فمنهم من يعجز عن تفسير الظواهر المحيطة به في الكون فيعبر عن عجزه بنسبتها إلى قوى غيبية مجهولة ، ومنهم من لا يعترف بعجزه فيرى أن وراء الظواهر أسباباً ، ويبذل جهده في استكشاف هذه الأسباب .

ولقد تقدمت العلوم الإنسانية في العصر الحديث وكان أن اهتم علماء التحليل النفسي بظاهرة الإبداع ، والحق — كما يقول ديفد ديتش — أن علم النفس يدخل في

نطاق النقد الأدبي حين يبحث في هذه العملية(١٢٤)، ولا أعرف دراسة احتشدت لهذه الغاية واستوعبت الظاهرة واستقصت بواعثها وطبيعتها على نحو يقارب ما صنعه الدكتور مصطفى سويف في كتابه « الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة » ومما يدعو إلى العجب والإعجاب أن جوهر ما جاء به هذا العالم وكثيراً من تفصيلاته مما سبق النقاد العرب إلى ذكره ، برغم أن الدكتور قد استخدم منهجاً تكاملياً تجريبياً موجهاً وذلك ما يمكن أن نتبينه بجلاء في موقف البيئة الأتباعية الجديدة من عملية إبداع الشعر ، وذلك ما تناولته في كتاب آخر(١٢٥) .

في الشعر الحديث

(فنونه واتجاهاته)

تنبع فنون الشعر واتجاهاته في العصر الحديث من ينبوع واحد، هو التجربة الشعرية ، فما هذه التجربة ؟

تضع العاطفة الشاعر في نقطة رؤية خاصة به ، فيرى الموضوع بعين جديدة بعد أن تتحد ذاته به ، ولا تتم التجربة الشعرية بوجود الموضوع والعاطفة والخيال إلا حين يهتدي الشاعر إلى التعبير الموصل لذلك كله إلى نفوسنا ، فمن هذه العناصر المجتمعة ، المصهورة ، المتمثلة في التعبير تتكون التجربة الشعرية .

والتجارب الشعرية كثيرة متنوعة ، فمنها ما يعبر عن حالة من حالات نفس الشاعر ، فقد يستقبل الشاعر (الحساني حسن عبد الله) ربيع الحياة متمثلاً في تجربة حب ، يتفتح لها قلبه فيقول :

ذاتَ ربيعٍ تفتّحتْ قلبي — وقلتُ فليدخلِ الربيعُ
وكنتِ أنتِ التي أهلّتْ — فالتفتَ المطرقُ الوجيعُ
أجالَ طرفاً ، ومدّ كفاً — كأنما مُــدّت الضلوعُ

غير أن الربيع يتولى عن الشاعر ، ولا يبقى له إلا الدموع ، فتتبدل مرائي الحياة حوله :

الزهرُ من حولنا يبيسٌ — تكبو بأطرافه الجذوعُ
ما هذه التربُ والصحاري — كأنَّ هنـــا عالمٌ يروعُ

ومن التجارب الشعرية ما يعبر عن موقف إنساني عام تمثله الشاعر ، كما في قول ابراهيم طوقان مصوراً الشهيد :

ربمـا غاله الرّدَى   وهْو بالسجن مرتَهنْ
لم يشيَّعْ بدمعـةٍ   من حبيبٍ ولا سكنْ
ربمـا أُدْرِجَ الترا   بَ سليباً من الكفنْ
لستَ تدري بطاحُها   غيبتْه أم القننْ
لا تقلْ « .. أينَ جسمُه؟ »   واسمُه في فم الزمنْ
إنه كوكبُ الهدى   لاح في غيهب المحنْ
أرسل النورَ في العيو   نِ فما تعرفُ الوسنْ
ورمى النار في القلو   بِ فما تملكُ الضغنْ

فشاعرنا هنا يتحدث عن شهيد قد نجده هنا أو هناك في أي زمان ومكان ، ولكل أمة شهداؤها الذين يلقون الموت غرباء ، فيختفي منهم الجسم ويخلد الاسم ، باعثاً الحمية في النفوس ، والثورة في القلوب .

ومن التجارب ما يعبر عن صلة الشاعر بالحقائق الكونية ، أو يخترق حجب الطبيعة ليدرك ما وراءها من خالق عظيم ، كما نرى في قول شوقي :

تلك الطبيعةُ قف بنا يا ساري   حتى أريك بديعَ صنعِ الباري
الأرضُ حولك والسماء اهتزتا   لروائع الآيـات والآثار

ومن التجارب ما يعانيه الشاعر بنفسه ، ويجربه بشخصه كما رأينا ، ولكن منها كذلك ما يلاحظه الشاعر ويتخيله نتيجة تأمله في تجارب الناس من حوله ، واقرأ مثلاً قصيدة « رسالة في ليلة التنفيذ » للشاعر هاشم الرفاعي ، التي يصور

فيها تجربة فدائي ينتظر الحكم بالموت ، ولكنه يسخر من جلاديه ، وينظر إلى الخلود من ورائه :

والصمتُ يقطعه رنينُ سلاسلٍ   عبثتْ بهنَّ أصابعُ السجانِ
ما بين آونـــةٍ تمرُّ وأختها   يرنو إليَّ بمقلتيْ شيطانِ
من كوَّةٍ بالباب يرقبُ صيدَهُ   ويعودُ في أمنٍ إلى الدورانِ
وعلى الجدارِ الصُّلبِ نافذةٌ بها   معنى الحياةِ غليظةُ القضبانِ
قد طالمـــا شارفتُها متأملاً   في السائرين على الأسى اليقظانِ
فأرى وجوماً كالضباب مصوِّراً   ما في قلوبِ الناسِ من غليانِ
نفسُ الشعورِ لدى الجميع وإن هُمو   كتموا ، وكان الموتُ في إعلاني

• • •

فالشاعر في هذه القصيدة دقيق الملاحظة ، واسع الخيال ، عميق التفكير ، وبهذا استطاع تصور هذه التجربة كأنه جربها بنفسه ، وعاناها شعورياً .

ويعني ذلك كله أن « مجـال الشعور هو الشعر ، سواء أثار الشاعر هـذا الشعور في تجربة ذاتية محضة ، كشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، أو نفذ من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون ، أو مشكلة من مشكلات المجتمع ، تتراءى من ثنايا شعوره وإحساسه »(١٢٦) .

فنون الشعر واتجاهاته بين التقليد والتجديد :

ويعني ذلك أيضاً أن الشعر الحديث لم يعد يرضى أن تصنف فنونه على أساس من تلك الأغراض التقليدية القديمة ، من غزل ووصف وهجاء ومدح ورثاء ، ولم يعد يقبل أن تصنف اتجاهاته على أساس من تلك التقسيمات التقليدية ، من شعر الصنعة وشعر الطبع ، أو من شعر البديع والوشي وتكلف الغوص على المعاني والنبش عن الألفاظ ، وشعر العفو والبساطة والالتزام بعمود الشعر .

قامت على أطلال الفنون والاتجاهات الشعرية بهذا المعنى مدارس شعريـــة

مختلفة ، وأقرب هـذه المدارس إلى الشعر القديم وأكثرها استجابة للتصنيفات والتقسيمات التقليدية مدرسة الكلاسيكية الجديدة ، وقد سلف الحديث عنها في القسم الأول من هذا الكتاب .

غير أنه بجانب المدرسة الكلاسيكية قامت عدة مدارس للمجددين ، تلتقي في الأصول العامة وأهمهـا الصدق الفني في تصوير التجربة الشعرية ، ثم تختلف فيما وراء ذلك .

فهناك المذهب الجديد في الأدب والنقـد ، الذي ذهب اليه العقاد والمازني وشكري ، وكان نقـدهم للشعر متـأثراً بالنظرة الرومانتيكية إليـه ، في المناداة بأن يكون الشعر صورة للشاعر كما نعرفه في حياته العـامة والخاصة فهذه هي « آية الشاعرية الأولى ، لأن الشعر تعبير ، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية ، فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى ، وهو إذن ليس بالشاعر الذي يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير »(١٢٧) .

وهناك «مدرسة شعراء المهجر» ، التي دعت في عنف أول الأمر إلى الثورة على أوضاع الوطن الاجتماعية والدينية واللغوية ، وعندما عجزت دعوتهم عن تحقيق شيء إيجـابي ، وأعيتهم الحيل عن الاصلاح ألقوا السلاح واغتربوا ، وهناك في هذه العزلة النائية حاولوا أن يبنوا لأنفسهم عالماً صغيراً من المثال ، ونادوا بتغيير الأسلوب الشعري وتعديل مفهومه ، واتفقوا مع المذهب الجديـد في الدعوة إلى تقليل الجهد الصناعي في القصيدة ، والاعتماد عـلى الصور الإيحائية في الشعر ، والخيال المترابط ، والوحدة العضوية ، وزادوا — وربما شاركهم المازني وشكري في هذا — التأثر برمزية الكتاب المقدس ، كما انتشر في شعرهم كثير من مصطلحات الصوفية ، التي استمدوا أغلبها من قراءتهم لمتصوفي العرب(١٢٨) .

غير ان أمثال هذه المدارس كانت ترتكز على فلسفات فردية أو ذاتيـة ، إلا أن زيادة الوعي الاجتماعي والسياسي ، ونضج الاتجاهات الواقعيـة في الشعر

الغربي قد ساعد على ظهور المدرسة الواقعية في الشعر ، التي تهدف إلى تعرية الواقع وإبرازه في صورته الحقيقية ، حتى ولو أدى ذلك إلى خدش الجمال ، أو الاخلال بكمال الأسلوب ، وربما سوغ لها هذا أنها تهدف كذلك إلى تبصيرنا بما في حياة رجل الشارع البسيط من كفاح ، فهي تقترب بالأسلوب الشعري من مستوى الشخصية التي تتناولها ، ومن شعرائها عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ، وبدر شاكر السياب ، وأحمد حجازي وغيرهم(١٢٩) .

على أن الشعر العربي الحديث يمكن تقسيمه على أساس اختلاف الشكل أو النظام الموسيقي للقصيدة ، إلى قسمين عامين، أولهما قسم يؤمن بالنظام العروضي الموروث للقصيدة العربية ، والثاني يؤمن بالتجديد في هذا النظام ، وذلك ما يمكن أن يزيد جلاء في المباحث التالية التي تتناول الهرمونية والشعر الحر .

الهرمونية في الشعر

القالب العضوي للقصيدة

هرمونية العناصر في العمل الفني :

كان الصوت لفيروز ، وكانت تقول بشفافيتها :

غنيت مكة أهلها الصيدا والعيد يملأ أضلعي عيـداً

وكان اللحن جملة موسيقية بسيطة ، ولكنها لم تكد تصدر عن شفتي فيروز حتى رن صداه في القلوب، وحتى رددته الدنيا من حولها، وقد عبر عنصر الجوقة أو الكورس عن رنة الصدى وعن تجاوب الدنيا، قبل أن تستأنف فيروز الغناء.

شرعت فيروز على إمتداد الأغنية تحور في الجملة الموسيقية البسيطة وتشطر فيها ، شأن الموسيقيين المحدثين ، وتنتقل بها من مقام إلى مقام ، وتعود بها إلى وضعها الأول أو تقترب منه ، وأنا اتابعها – مأخوذاً – في تحويرها وتشطيرها وانتقالاتها وتصرفها . لا أفاجأ ، ولا أحس باستكراه أو تكلف ، حتى سمعتها تشدو في خشوع :

من راكع ويـداه آنستا ان ليس يبقى الباب موصودا

فتسرب إلى نفسي هذا الخشوع الذي رسم البيت صورته : راكع آنست يداه أن باب الله الرحمن لن يظل موصداً ولا بد أنـه مفتوح له ، كما تسرب إلى نفسي هذا الخشوع الذي عبر عنه اللحن بهدوئه ورقتـه ، وبخفوت الدفوف

ضابطات الإيقاع فيه ، فالدفوف تخشى على صوت دقاتها ان يرتفــع أكثر من دقات قلب ذلك الراكع الخاشع .

تسرب إلى نفسي – إذن – ذلك الخشوع العميق سالكاً طريقين : طريـق المخيلة حين وقفت أمام صورة هذا الراكع ، وطريق الاذن حين راعها مـا في اللحن من هدوء وخفوت .

ولم أرد أن أفسد على نفسي هذا الجو الروحاني ، وتأثرت بروح الغفران السارية في البيت ، فاغتفرت لفيروز أو لشاعرها هــذه الخطيئة اللغوية حين قالت : « موصوداً » ولم تقــل « موصداً » كما تقضي قوانين اللغة ، ولكنني لم أكد اغتفر حتى تنبهت في حاسة المؤاخذة ، عندئذ أدركت ان وراء هذا البيت أفقاً أسمى وأرحب ، كان شاعر فيروز يستطيع أن يبلغه ، ولكنه لم يفعل ، فقد جعل المصلي الخاشع موقناً ان باب الله لن يظل مغلقـاً ، ومتى كان باب الله مغلقاً ؟؟ « ومن يستغفر الله يجد الله غفوراً رحيماً » ، نعم « يجد » الله ، وليس : ومن يستغفر الله فسيستأنف الله أن يكون غفوراً رحيماً ، فإنه غفور بالفعل لا بالقوة والامكان ، وما على المصلي الراكع ، وما على المستغفر التائب إلا أن يبلغ الباب فانه واجده مفتوحاً كعادته ، ألا ليت فيروز لم تقل :

من راكع ويـــداه آنستا ان ليس يبقى الباب موصودا

وليتها قالت :

من راكع ويـــداه آنستا ان ليس يلقى الباب «موصودا»

بعد هذه السياحة التأثرية عدت إلى متابعة اللحن فأنكرته ، لقــد سمعت الدفوف تضج بعد هدوء ، وتسرع بعد بطء ، لقد كانت الكلمات حينئذ هي :

ضج الحجيج هناك ..

ولقد كنت سمعت هذه الأغنية من قبل مرات ، ولم أنكر على الدفوف ضجتها وسرعتها ، فما خطبها اليوم ؟ بل ما خطبي ؟؟ خطبي انني لم أتدرج مع اللحن ،

ولم أخط معـه خطواته في رحلته الصاعدة ، ولم انتبه إلى الفـارق بين خشعة المصلي وضجة الحجيج ، فكانت النقلة كبـيرة ومباغتة من الهدوء الخاشع حيث كنت إلى ضجة المواكب الصوفيـة حيث بلغ اللحن ، فأنكرت من اللحن ما أنكرت ، فالبأس علي أنا ولا بأس على اللحن .

سقت هذه التجربة الذاتية مع الشعر لأنها – بطريقة تطبيقية استنباطية – تعرض لنا جملة صالحة من النتائج الهامة باعتبارها ركائز في قضية الشعر الحر .

فمنها أولاً أن الموسيقى الموفقة والصورة الشعرية تتآزران في العمل الواحد لأنهما كلتيهما تعبيران متوافقان عن حالة وجدانية واحدة ، كما رأينا الخشوع وقد عبرت عنه النغمات ورسمته الكلمات .

ومنها ثانيا أنه كلمـــا تطور المعنى وتغيرت الصورة وجب على الموسيقى مصاحبة هذا التطور وذاك التغير ، والمدار هنا على الحال النفسية التي تختلف على امتداد القصيدة من بيت إلى آخر ومن صورة إلى أخرى .

ومنها ثالثاً أنه إذا بقيت الموسيقى على حالها لم تتطور مع المحتوى الشعوري ولم تتغير ، وتركت ذلك المحتوى يتطور وحده ويتغير لم تكن للموسيقى وظيفة فنية ، وانه إذا لم تتآزر العناصر الشعرية كلها : من تجربة وصورة وموسيقى وعاطفة وكلمات على إحداث أثر موحد كان في العمل الشعري عيب يتخونه ، وفقد العنصر الناشز الذي لم يتلاحم مع سواه من العناصر المسوغ الفني والنفسي لوجوده .

وماذا بعد ؟

بعد إنني أرى للموسيقى في الشعر مـا أراه للحن في الأغنية ، من وجوب التآزر مع المعنى والصورة والشعور ، ومن الا تكون موسيقى الشعر عمليـة تنغيمية زخرفية منفصلة عن سواها ، فالشعر بعناصره المختلفة ومنها الموسيقى تعبير عن رؤية وجدانية للوجود .

وبعد انني أرى أن هذا التآزر بين موسيقى الشعر وسائر عناصره لا تحققه القصيدة — بصورته المثلى — في ظل البحر المقفل والقافية الموحدة .

وبعد انني أرى الشعر الحر — في صورته المثلى النادرة — أقرب إلى تحقيق هذا التآزر بين العناصر الشعرية .

دعاوى عريضة ولا ريب في نظرة القراء ، ونتائج مجاجة إلى مقدمات في نظر آخرين .

على انني لم اسق ما سقت لارتاح واريح ، فقد ينبغي أن َنكد وَننصب وأن ُنكد وُننصب، حتى لا توأد فينا القدرة على الابتكار ، وحتى لا نطمئن إلى كل ما تركه لنا القدماء فلا نجدد فيه ، ولا نضيف إليه .

افتقار الشعر العمودي إلى الموسيقى الهرمونية :

نرى من الوجهة الفنية والنفسية ان التجربة الشعورية التي يعبر عنها الشاعر تتكون من مجموعة أجواء شعورية متوالية ، ويتكون كل جو منها بدوره من عدة دفقات شعورية متكاملة . وقد بين الدكتور مصطفى سويف في كتابه « الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة » كيف تتكون القصيدة من عدة وثبات نفسية ، تتوتر النفس وتستجمع في بدء كل منها ، حتى إذا تم التعبير عنها زال التوتر وهدأت النفس قبل أن تستأنف جهادها السامي ، ونستطيع نحن أن نكمل هذه الدراسة النفسية « السويفية » بما نقوم به من عمليات استبطان لتجاربنا مع الشعر ، فنقرر أن كل وثبة نفسية في القصيدة تختلف في طابعها الوجداني الخاص عن الوثبات الأخرى في هذه القصيدة ، ونقرر « كذلك » ان دفقات الشعور في داخل الوثبة النفسية الواحدة تتنوع ليكون في تنوعها خصب وتركيب وعمق فالطابع الوجداني لهذه الوثبة النفسية من قول عنترة :

ولقد حفظت وصاة عمي بالضحى إذ تقلص الشفتان عن وضح الفم
في حومة الحرب التي لا تشتكي غمراتها الأبطال غير تغمغم

غير الطابع الوجداني لهذه الوثبة النفسية من القصيدة نفسها :

ولقد ذكرتك والرماح نواهـل مني وبيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنهـا لمعت كبـارق ثغرك المتبسم

فالوثبة الأولى تصور الحرب كما يعرفها بطل محارب خاض غمراتها ، فهو يقدم صورة بصرية ، لا تهتم بالحركة ولا بمنظر الفارس عامة ، بل تقف لتقدم لقطة محددة صافية لا تهويش فيها ولا تعميم: (إذ تقلص الشفتان عن وضح الفم) ويتبع الصورة البصرية بأخرى سمعية ، لا تهتم بالقعقعة ، ولا بما يعج به الميدان من أصوات مختلفة مختلطة عاليـة ، بل ترهف لتقدم لقطة محددة كذلك : (لا تشتكي الأبطال غير تغمغم) .

أما الوثبة الثانيـة ففيها الجانبان الأصيلان لشخصية الفارس العربي ، فهو محارب شجاع ، ومحب عاشق ، وهذا جو يخالف جو الوثبة الأولى .

وليس هذا كل ما في الأمر، ففي داخل كل من الوثبتين نرى التنوع الخصب: بين البيتين في الوثبة الأولى فرق شعوري دقيق ، فان كلمة « عمى » حين تجري على لسان عنترة عابد عبلة ابنة هذا العم كفيلة بأن تصبغ هـذا البيت بصبغة وجدانية خاصة تميزه من البيت الذي يليه ، وبين البيتين في الوثبة الثانية فارق شعوري واضح ، فعلى البيت الأول يسيطر جو مـن مقاساة الشدة والأهوال فالرماح تنهل من دم البطل والسيوف تقطر من دمه ، وفي وسط هذه الأهوال تظهر الذكرى ضوءاً رقيقاً خفيفاً ، وعلى البيت الثاني تغلب رقة العاشق الذي يفتنه ثغر عبلة المتبسم، وفي وسط هذا الجو الحالم تلوح « السيوف » أنيسة بعيدة عن الإيذاء .

فاذا كانت القصيدة تتكون من عدة وثبات نفسية لكل منها طابعها المميز ، وإذا كانت كل وثبة تتكون من دفقات شعورية بينها فروق واضحة أو دقيقة، فان القصيدة العمودية لا تعير هذا التغير والتنوع التفاتاً كبيراً ، كأنـه لا يعنيها إلا

أن تدق وتدق ، في خطوط موسيقية متوازية ، وفي أطوال نغمية متساوية ، وبهذا كانت موسيقى الشعر التقليدي زخرفية ، غير ذات وظيفة فنية بالمعنى الذي يجب أن يفهم في عصرنا ، وهو المعنى الذي يتفق مع مبدأ التكامل الهرموني هذا الذي سلف الحديث عنه .

وأهم ما كان لهذه الموسيقى من وظيفة هو أولاً انها تساعد أمة أمية على حفظ مفاخرها وأيامها ، والشعر في صورته العمودية خير معوان للذاكرة على الحفظ ، وهو ثانياً انها ترتقي بالفكرة المنثورة فتصبها في قالب جليل يساعد على جعلها أمثلة سيارة ، وحكماً شاردة ، وهو ثالثاً قد يلائم الغنائية البسيطة – غير المركبة – كما نرى في شعر ذوي الطبع العنيف من شعراء الغزل العنيف غالباً وشعراء الخوارج والصعاليك دائماً .

ونستطيع تحديد معنى الزخرفية التي طبعت موسيقى الشعر العمودي : فكل بيت في القصيدة وحدة تتكون من عدد ثابت – تقريباً – من الحركات والسكنات ، رتب ترتيباً دقيقاً خاصاً ، وتنتهي هذه الوحدة بقافية معينة ، فالقافية تأتي دائماً على مسافات زمنية واحدة لا تتأخر عن الموعد الذي تضربه للأذن لحظة واحدة ، هذه هي الوحدة ، التي تظل تتكرر ما طالت القصيدة ، كما تتكرر الوحدة في الرسم الزخرفي .

ولقد كانت الزخرفية الطابع العام دائماً لكل فن بدائي ساذج بسيط ، ولقد كانت الطابع العام للفنون العربية جميعاً ، ففي فن المعمار نرى الأقواس تتوالى ممثلة وحدات زخرفية متكررة ، وفي الرسم كان أهم ما نقلته الحضارة الغربية عنا فن « الارابسك » وهو زخرفة ، وفي فن الرقص نرى الحركة أو عدة الحركات تتكرر وتتوالى حتى يفتر نشاط الراقصين ، لا يمثلون بحركاتهم قصة أو مشهداً ، وفي فن الموسيقى نرى أوضح ما في الموسيقى العربية آلات ضبط الإيقاع من دفوف وطبول ، وحيث نسمع الجملة الموسيقية المتكررة .

فقد كانت موسيقى الشعر كغيرها من الفنون العربية محكومة بذوق يسيغ

الزخرفية ويؤثر السمترية ولا يكاد يعرف مذاقاً لما وراء ذلك من فن اللوحة ذات الابعاد ، أو فن السبحة ذات الآماد .

وصحيح اننا ما زلنا نطرب كثيراً للبساطة ، ولكننا في حالات أكثر نحس بالحاجة إلى هذه « الهرمونية » حيث تتناسق المختلفات المتباينات في عمل فني واحد مركب ، فليست القضية قضية الطرب بل قضية التعبير ، ليست قضية أن تطرب الموسيقى ببساطتها أو تركيبها ، بل قضية أن تكون الموسيقى إحدى الوسائل التعبيرية التي تمتلكها النفس الشاعرة .

ولقد يكون من المؤسف أن يمتعض بعضنا مـــن الدعوة إلى « هرمونية » الفنون ومنهـــا الشعر ، ولقد يؤسف أن يقول قائل : نحن عرب فما لنا ولهذا الطابع المستورد للفنون الغربية ؟ المؤسف أن ننعزل عن تيار التجدد ، وعن التجارب الانسانية وأن نغلق آفاقنا راضين بعمليات الاجترار ، بل المؤسف كل المؤسف أن ننسى في امتعاضنا هذا واستنكارنا ذاك ان العرب كانوا رواد الهرمونية في الموسيقى ، فبرغم الطابع الزخرفي العام نجد العرب قد سبقوا الأوربيين « إلى نوع مـــن الهرمونية يسمونه « التركيب » كما يقول الاستاذ « فارمر » ، ويعنون به توقيع النغمة الواحدة من عدة طبقات في وقت واحد ، وهو طبعاً غير الهرمونية كما تفهم اليوم ، ولكنه خطوة إليها من طريق الترنيم المعهود »(١٣٠) .

فالعودة إلى الهرمونية استئناف لما كنا بدأناه وحالت النكبات المتلاحقة دون أن نتمه ، إذ ثبتت الأحداث تقاليد الشعر وفي مقدمتها تلك الزخرفية التي تخنق كل اتجاه هرموني ما دام لها سلطانها على النفوس(١٣١) .

الهرمونيـــة

وحركات التجديد في موسيقا الشعر

حدثت في تاريخ موسيقى الشعر العربي عدة حركات تجديدية ، لا أقول انها جميعاً كانت محاولات بحث عن الاطار الأكثر ملاءمة للتعبير عن الحالات الوجدانية المتباينة والمتعاقبة داخل العمل الشعري الواحد ، وبعبارة أخرى : لا أقول ان هذه الحركات كانت تهدف إلى أن تكون لموسيقا الشعر وظيفة « هرمونيـة » بالمفهوم الذي اوضحناه للوظيفة الهرمونية في البحث الأسبق .

لقد حدثت في الأندلس تلك الحركة التجديدية التي أسفرت عن الموشحات ، ومن وجهة نظر هذه الدراسة ، ربما كان أهم دوافع هذه الحركة محاولة تطويع موسيقى الشعر وتوسيعها لتتمكن من التعبير عن الحالة الوجدانية بشعر تؤديه الراقصات والمغنيات ، وفي مثل هذه الحال يخفت صوت الوجدان ونشدانـه طرائق نغمية تتلاءم وطبيعته ، بقدر مـا يدخل الشاعر في حسابه حركات الرقص ، والجو في مجالس الطرب والأنس ، وما يتطلبه ذلك من تنويع الأنغام وتشطيرها وتحويرها ، ومعنى ذلك أن استجابة الشاعر للمؤثرات الخارجية كانت أقوى من استجابته للمؤثرات الداخلية ، لقد كان الموشح ينغم ويقطع على وقع دفوف الموسيقيين ، وخطوات الراقصات والراقصين ، ولم ينغم الموشح ولم يقطع على وقع الشعور ودفقات الشعور ، ففي موشح لعبادة القزاز :

بدر تم.. شمس ضحا.. غصن نقا.. مسك شم
ما أتم... ما أوضحا... ما أورقا ... ما أتم
لا جرم... من لمحا . قد عشقا... قد حرم

يتجلى كما نرى تقسيم إيقاعي شديد البروز والتحكم ، لا يبرره مبرر نفسي ، بل نرى أثر الجهد والصنعة يخنق كل آثار العفوية المصاحبة للتعبير عن الوجدان، ففي السطر الأول أربعة تشبيهات جرياً وراء تلك العادة السيئة الذميمة، والقيم الفنية الهابطة ، التي كانت تجعل من الاعجاز البياني أن تتأتى للشاعر أربعة تشبيهات في بيت واحد، على ان ذلك ليس ما يعنينا ، وإنما الذي يعنينا هو أنه في السطر الثاني قد ساق أربعة أساليب تعجبية من صفات استمدها من تشبيهات السطر الأول ، مرتبة وفق ترتيب التشبيهات ، وهذا عمل من أعمال العقل والعين ، لا من أعمال القلب والوجدان، فلا يتأتى لنفس العاشق الغزل أن يصف فتاته بأنها « بدر تم » ثم ينتقل إلى ثلاثة تشبيهات أخرى ، هي انها شمس، وغصن ومسك ، حتى إذا جاءت النفس إلى السطر الثاني – بعد هدأتها والتقاطها أنفاسها – عاودت عرض الحالات الوجدانية المتباينة المرتبطة بالتشبيهات المختلفة ثم رتبت على كون الفتاة « بدر تم » هذا الأسلوب التعجبي « ما أتم » ، وعلى كونها « شمس ضحا » هذا الوصف « ما أوضحا » ، وعلى « غصن نقا » هذا الاسلوب « ما أورقا » ، وعلى « مسك شم » ، « ما أتم » ان هذا براعة ذهنية ولفظية ، وليس بثراء فكري أو شعوري .

ولقد شاهد المشرق العربي أيضاً حركات تجديدية في موسيقى الشعر، أسفرت عن المزدوج بصورته المعروفة ، والمشطر ، والمربع والمخمس ، بصورها المختلفة المتعددة جداً ، كما شارك المشرق العربي في حركة الموشحات ، بل إن من شعراء المشرق من يقال انه أول من نظم الموشحات ، وهو ابن المعتز ، ويروى له موشح مطلعه :

أيها الساقي إليك المشتكى   قد دعوناك وإن لم تسمع

وندیم همت في غرته

وبشرب الراح من راحته

كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق إليه واتكا وسقاني أربعاً في أربع

ولست بحاجة إلى التدليل على ان هذا التجديد في موسيقى الشعر بالمشرق العربي لم يكن استجابة لدواع «هرمونية»، شأنه في ذلك شأن التجديد في الأندلس كما رأينا ، على أنه للمرة الأولى في تاريخ موسيقى الشعر العربي نرى لمحتوى القصيدة أثراً في شكلها الموسيقي، فقد اقترن شكل الأبيات المزدوجة بالقصص الطويلة، والحكم والأمثال ، والمطولات في العصر العباسي كما لم يرتبط بها الشكل المألوف للقوافي الموحدة ، إذ نظم في هذا الشكل إبان بن عبد الحميد اللاحقي كتاب كليلة ودمنة ، ونظم الحريري ملحمته في قواعد الاعراب ، ونظم أبو العتاهية –ولعله هو وبشار أول من نظم فيه– مزدوجته المشهورة « ذات الحكم والأمثال » وعدتها أربعة آلاف بيت ، منها قوله :

حسبك مما تبتغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا
هي المقادير ، فلمني أو فذر إن كنت أخطات فما اخطأ القدر
لكل ما يؤذي وإن قل ألم ما أطول الليل على من لم ينم

ويكتسب هذا الشكل قيمة حضورية تختلف باختلاف المحتوى الذي يملأه، فهو في قصيدة قصصية يساعد على الانتقال الخفيف بين الاجواء والبيئات المختلفة في القصة ، ولكنه في أبيات أبي العتاهية التي سقناها يزيد شعورنا باستقلال كل حكمة أو مثل عما عداه في القصيدة ، وإذا كانت القصيدة العربية تستبيح تعدد الأغراض مع وحدة القافية ، وإذا كان تعدد الاغراض حرياً أن يؤدي إلى تعدد القوافي مثلاً ، فان الأبيات المزدوجة شكل يلائم تعدد الحكم والأمثال واختلافها من بيت إلى بيت ، وهذا نوع من التآزر بين الشكل والمحتوى ، وخطوة ما على طريق الهرمونية .

وعرف الشعر في عصرنا ألواناً من التجـديد في الموسيقى الشعرية ، فتغيرت القوافي بتغير المقطعات في القصيدة الواحدة، وليس هذا تجديداً بالمعنى الصحيح،

لأنه استمرار لمـــا سبق ذكره من مربع ومخمس ومسمط ، ولم يربط الشعراء المحدثون بين تنويـع القوافي ومحتوى القصيدة ، غـير اننا إذا احسنا الاصغاء إلى الصوت الداخلي للمحتوى والصوت الخارجي للقافية فاننا سنظفر بعدة نماذج توفر لها من الحس اللغوي والموسيقي ما جعل لقوافيها قدرة – حضورية – على التآزر مع المحتوى خفوتاً وجهارة ..

من القصائد التي ادعو إلى أن نصغي إلى صوتيها : الداخلي والخارجي قصيدة أبي القاسم الشابي « من أغاني الرعاة » ، انها تبدأ بهذه المقطعة :

أقبل الصبح يغني للحيـــاة الناعسه
والربى تحلم في ظل الغصون المائسه
والصبا ترقص أوراق الزهور اليابسه
وتهادى النور في تلك الفجاج الدامسه

وحينا يدعو الراعي الخراف والشياه إلى أن تنشط وتمرح يسوق ذلك في القوافي التالية :

واتبعيني يا شياهي بين أسراب الطيور
واملأي الوادي ثغاء ومراحا وحبور

* * *

واقطفي من كلأ الأرض ومرعاها الجديد
واسمعي شبابتي تشدو بمعسول النشيد

* * *

وإذا جئنا إلى الغاب وغطانا الشجر
فاقطفي ما شئت من عشب وزهر وثمر

وحين يشفق الراعي على قطيعه من تعب المراح ، ويدعوه إلى الراحة يسوق ذلك في القافية التالية :

وامرحي ما شئت في الوديان أو فوق التلال
واربضي في ظلها ما شئت إن خفت الكلال

وتتكون كل مقطعة في هذه القصيدة من أربعة أبيات ، الا الأخيرة فهي من هذين البيتين :

لك في الغابات مرعاك ومسعاك الجميل
ولي الانشاد والعزف إلى وقت الأصيل

فان الحس اللغوي والموسيقي عند الشابي قد ألهمه أن يقفي أبياته بقواف خافتة الجرس (هامسة ، بهاء ، تلال ، الجميل) في حديثه عن هدأة الصباح الباكر ، أو عن أصواته الهامسة حين يتنفس ، أو الكلال والتعب الذين يصيبان خرافه وشياهه ، وأن يقفي أبياته بقواف واضحة الجرس (الراء والدال) حين يصف نشاط الشياه ومرحها ، ولا يلزم ضرورة أن يكون الشابي واعياً بهذه العملية الإبداعية ، فليس الوعي بها مهمة الشاعر ، ولكنها مهمة الناقد ، ولا أريد بهذا أن أردد ما قاله سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للالياذة من انه لاحظ أن القاف قد تجود في الشدة والحروب ، والدال في الفخر والحماسة ، والميم واللام في الوصف والخبر ، والباء والراء في الغزل والنسيب ، فلست أرى أن هناك علاقات مطلقة بين القوافي والمشاعر ، ولكنها علاقات حضورية خاصة ، ففي القصائد التي تتنوع قوافيها يمكن التماس أمثلة لاختلاف القيم الموسيقية للقوافي ، وللتكامل بين هذه القيم الموسيقية اللفظية وما تحتويه القصيدة من أجواء شعورية متباينة .

بجانب هذه الحركات التجديدية في مشرق البلاد العربية ومغربها ، كانت هناك محاولات تجديد فردية ، لم يخل منها عصر أدبي ، فقد رويت عن العصر الجاهلي أبيات لا تلتزم فيها قافية ، وقد ذكر الباقلاني في « اعجاز القرآن » أبياتاً من ذلك منها :

رب أخ كنت به مغتبطاً ... أشد كفي بعري صحبته
تمسكاً مني بالود ، ولا ... أحسبه يزهد في ذي أمل
تمسكاً مني بالود ولا ... أحسبه يغير العهد ولا
يحول عنه أبداً ... فخاب فيه أملي

وقد يدعونا إلى الشك في صحة رواية هذه الأبيات أنه قد اجتمعت فيها طائفة من المحظورات التي ينكرها العروضيون وبعض نقدة الشعر ، فبجانب اختلاف القافية كما هو واضح نجد اختلاف الوزن . فالبيت الأخير من مجزوء المنسرح وما قبله من المنسرح التام ، كما نجد التضمين بين البيت الرابع والخامس ، إذ يتصل التعبير في البيتين اتصالاً غير مسموح به عند كثير من نقاد الشعر العرب ، كل ذلك يدعونا إلى الشك في صحة رواية الأبيات ، أو يجعلنا نظن مع الدكتور ابراهيم انيس أنها مصنوعة للتدليل على أن من كلام العرب قسماً لا هو بالشعر ولا هو بالنثر ، خضوعاً لمقتضيات القسمة العقلية ، وإذا صح هذا الظن فمن المؤكد عندي أن صانعها لم يكن بصيراً بصناعة الشعر لما ذكرته من وقوعه في عدة محاذير.

على أننا لا نستبعد أن تكون الأمثلة القليلة المروية في هذه البابة من قبيل المحاولات الفردية التي لم يكتب لها حظ من التوفيق ، وربما كان يتغير هذا الحظ لو سار على هذه الطريقة شاعر فحل وتبعه شعراء ، أو لو عبّر الشاعر بهذه الطريقة عن تجربة شعورية أعمق مما فعل .

ومهما يكن من أمر فإنا نرى أن ما في هذه الأبيات من مخالفات الوزن والتضمين كان بسبب من محتوى الأبيات ، فقد ترك الشاعر فكرته وشعوره يحطمان الحدود القائمة بين البيتين فاستباح التضمين ، كما ترك لفكرته وشعوره الحرية في اختيار القالب النغمي الذي يلائمها فاستباح الانتقال من المنسرح التام الى مجزوء المنسرح ، ولا ريب أن قصر الجملة الموسيقية التي نغم عليها الشطر الأخير :

فخاب فيه أملي

كان ملائماً – ملاءمة حضورية – للشعور المباغت بالفاجعة ، وبالانهيار السريع والتخاذل ، اللذين أصابا الشاعر حين فجع في أخيه الودود ، أو المرجو وده ، وهذه الملاءمة بين الشكل ومحتواه خطوة مبكرة في الطريق إلى الهرمونية .

وتختلف الأيام على هذه المحاولة – إن صح أنها كانت محاولة – فإذا صداها يتردد في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ، فقد خرج عبد الرحمن شكري وابراهيم المازني على الناس بشعر مترسل من القافية ، وهو شعر لا يسعنا الطعن في صحة روايته أو في أنه كان محاولة فردية ، غير أننا لا نكاد نلمح وراء الترسل من القافية أو التزامها أحياناً في ثنايا الشعر المرسل عند شكري والمازني أية ضرورة فنية تدعو إلى هذا الترسل ، كتقديم مضمون جديد ، يحتاج التعبير عنه إلى تغيير الموسيقى ليتم الإيحاء ، وليتم التآزر بين المضمون وموسيقاه ، فقد تتوالى الأبيات العشرة في أسلوب حكمي تقريري ، غير مرتبط بحدث أو بموقف يصفه الشاعر ، أو يستقطر منه الحكمة ، وإنما هو يعاني الموقف ، ويقاسي الحدث ، فترسب المعاناة والمقاساة في ذهنه مقررات عن الحياة ، فيصوغها قائلاً :

بلونا سهمة الأيام حتى ... رأينا الشك يثبت باليقين
تقيم السخل في سبل الضواري ... وتقضي للقوي على الضعيف
وتقفر ذلة المثري المفدى ... وترحم كل جبار عنيف
وتسعد ذا الدهاء بما جناه ... على صافي السريرة من دهاء

فهذه طائفة من الحكم التوالي يمكن التقديم فيها والتأخير ، وليس ثمة ارتباط خاص بين البيتين الثالث وما قبله حتى يتفق معه في القافية ، وإنما جاء هذا الاتفاق – كما جاء الترسل – عفواً بدون مبرر من محتوى القصيدة ، وقد يكون لهذه المحاولة قيمتها في الدلالة على تكرر الثورة على القافية ، وفي الدلالة على الرغبة في تنويع الأنغام الشعرية والتجديد فيها ، ولكنها تبقى – بعد ذلك – خطوة ضلت طريقها إلى الهرمونية .

وإلى جانب الحركات والمحاولات التجديدية في قوافي الشعر لم ينقطع تيار

الحركات والمحاولات التجديدية في أوزانه، ولقد رويت عن مهلهل بن أبي ربيعة أبيات مطلعها :

يال بكر انشروا لي كليباً	يال بكر أين أين الفرار
تلك شيبـان تقول لبكر	صرح الشر وبان السرار

ورويت عن طرفة قصيدة عدة أبياتها عشرون من هذا الوزن الذي اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه، ولم يجد الدكتور ابراهيم أنيس إلا ثلاث محاولات في شعر العصر الحديث كتبت على هذا البحر ، ويمكن – كما قال الدكتور – أن يدرس ما ورد من نماذج هذا الوزن في ضوء بحر الرمل، ولقد أفرد لها العروضيون بابة خاصة إذ قالوا أنها من بحر قائم بنفسه سموه المديد ، وسواء كانت هذه النماذج محاولات تستهدف تنويع الطرائق النغمية في ضوء بحر الرمل أو مستقلة قائمـــة بنفسها فهي لم تخرج في تاريخ الشعر العربي عن أن تكون محاولات فردية لم تجد استجابة عامة لدى الشعراء .

وإذا تركنا الجاهلية التي بدأت فيها هذه المحاولة وانتقلنا إلى العصر العباسي استمعنا أبا العتاهية يقول :

عتب ما للخيال	خبريني وما لي ؟

ويقول :

للمنون دائـــرا	ت يدرن صرفها
حتى ينتقينـنا	واحداً فواحـداً

مجدداً بذلك في الوزن والقافية جميعاً ، فلما قيل له : لقد خالفت العروض ، قال أنا أكبر من العروض .

وجاء العصر الحديث ، فقال البارودي على وزن لم يعهده العروضيون :

امـــلأ القدح	واعص من نصح
وارو غلــتي	بابنــة الفرح
فالفتى مـــتى	ذاقهـا انشرح

وقال شوقي على وزن لم يعرفه العروضيون يصف الخمر :

طال عليها القدم فهي وجود عدم
قد وئدت في الصبا وانبعثت في الهرم
بالغ فرعون في كرمتها من كرم
أهرق عنقودها تقدمة للصنم
خبأها كاهن ناحية في الهرم

وجدد في الوزن والتقفية حين قال على لسان حماد في « مجنون ليلى » :

يا نجد خذ بالزمام ورحب
سر في ركاب الغمام ليثرب
هذا الحسين الإمام ابن النبي

وحين قال على لسان شرميون في « مصرع كليوباترا »

ملكتي دعي هذه الفِكَرْ
جند رومة يعبد البِدَرْ
في سبيلها يركب الغَرَرْ

أو على لسان كليوباترا :

بل حارس جاف من حرس القصر
معربد الخطو من نشوة النصر
لا تسع الأرض رجليه من كبر

على أن هذه الحركات التجديدية والمحاولات الفردية التي أسفرت عن أوزان أو تشكيلات جديدة.. جديرة أن ينسحب عليها ما أبديناه على موسيقى الشعر العربي من ملاحظة ، فهي جميعاً ذات طابع زخرفي ، والفارق بين إحداها والأخرى هو أولاً جدة الوحدة الزخرفية أو قدمها ، وهو ثانياً المساحة التي تشغلها هذه الوحدة أو تلك ، فقد تكون مساحة الوحدة شطراً ، وقد تكون عدة أبيات .

على أن حركات التجديد في القوافي والأوزان مهما تباينت تسير في طريق باركه عروضيون عرب، فقد ذكر الدمنهوري على متن الكافي في الحاشية ص١٦، والصبان في شرحه على منظومته : « إن بناء اللفظ العربي على وزن مخترع خارج عن بحور الشعر العربي لا يقدح في كونه شعراً، وقد نصر هذا المذهب الزمخشري في القسطاس ».

هذا هو فهم القدماء للفن ومسائله ، وهذه هي محاولاتهم التجديدية على اختلاف العصور ، تؤكد أنهم لا يرضون بتجميد الأوزان وتحجيرها ، ولئن كانت كل هذه الحركات والمحاولات تستهدف إضافة معزف أو معازف ينغم عليها الشعراء تجاربهم فهذا هدف كاف لتبرير هذه المحاولات ، ولكننا نرصدها جميعها من زاوية واحدة هي مدى ما تضيفه هذه الحركات من إضافات هرمونية إلى موسيقى الشعر ، ولقد رأينا أن نصيبها جميعاً من هذه الهرمونية قليل ضئيل ، فهل ترى يزيد نصيب حركة الشعر الحر من هذه الهرمونية ؟ لا أملك اليوم — في هذا المجال — متسعاً للجواب عن هذا السؤال (١٣٢) .

الشعر الحر

زعمت فيما سلف ، تحت عنوان الهرمونية والشعر – أن الشعر الحـــر (في صورته المثلى النادرة) أقرب إلى تحقيق التآزر بين العناصر الشعرية ، ولقد كنت ألقيت محاضرة في كلية دار العلوم (١٥ من أبريل ١٩٥٧ م) بعنوان الشعر الحر والشعر السيمفوني ، كما نشرت في مجلة الآداب بحثاً بعنوان السيمفونيـــة والشعر الحديث (العدد ٥ السنة السابعة – مايو ١٩٥٩ م) فماذا أعني بهذه الصلة بين الشعر الحر والهرمونية أو الروح السمفوني ؟

لقد أصبح معروفاً بعدما سلف من صفحات أن العمـل الشعري يتألف من وثبات نفسية كبيرة ، وأن كل وثبة تتألف من دفقات شعورية صغيرة ، وأن لكل وثبة طابعها الشعوري العام ، كما أن لكل دفقة طابعها الشعوري الخاص ، فإذا كان الأمر كذلك فكيف تستطيع الموسيقا في الشعر متابعة هـــذا الفيض المتجدد من الدفقات والوثبات على امتداد القصيدة؟ إن ذلك لا يتم بصورة فنية تآزرية ما لم تختلف الموسيقـــا باختلاف الوثبات والدفقات ، شأن الموسيقا التصويرية .

ولكن هل معنى هذا أن ننتقل من بحر هادىء ممتد إلى آخر سريع هدار ، ويتم هذا الانتقال من بيت إلى بيت ؟ إذن فلن تكون هناك وحـــدة موسيقية تنتظم القصيدة ، ولقـد تمخضت حركة المذهب الجديد التي قام بهـا شكري والمازني والعقـــاد ، وتابعهم في بعضها أبو شادي عن استحداث نوع من الشعر ، يجمع في القصيدة الواحدة ما يشاء الشاعر من بحور مختلفة ، وسموا هذا

اللون ملتقى البحور أو مجمع البحور ، غير أن هـذه الحركة كان نصيبها الفشل الذريع ، لأنها كانت فيما أعتقد تطبيقاً خاطئاً لما تقرر من حاجة كل وثبة نفسية أو دفعة شعورية إلى التآزر مع الموسيقا الملائمة في وحدة هرمونية ، فالنفس حين تنتقل بين المشاهد المختلفة ، والأجواء المتباينة ، لا تنتقل بهذه السرعة المباغتة دائماً ، وبهذا القفز المشوّه الملهوج ، إن الخواطر النفسية تتحول من الشعور إلى نقيضه حقاً ، ولكن بعد تمهيد وتدرج، فإذا أردنا أن نتابع هذا التدرج بموسيقا الشعر فسنكون بعيدين عن المنطق النفسي إذا كانت وسيلتنا هي الانتقال من بحر إلى آخر على هذا النحو الذي استحدثوه ثم هجروه .

إننا قد نستطيع مساوقة هذا التطور الشعوري بوساطة الشكل الجديد ، لأنه حركي متطور ، وليس ثباتياً ساكناً ، نحس فيه بأن كل كتلة منه مغلقة مقيدة ، ووسيلتنا إلى ذلك هي إعطاء الدفقة الكمّ الموسيقي الذي يكافئها تمام المكافأة ، والقافية التي تلائمها من الحروف الشديدة أو الرخوة ، المجهورة أو المهموسة ،وبهذا التلوين في الكم والقافية نعبر عن الصدى الشعوري للموقف تعبيراً موسيقياً ، وبهذا تتآزر العناصر الشعرية في وحدة تذكرنا بوحدة التعبير العضوي الذي دعا إليها الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشي .

ولهذا الشعر الحر أسس عروضية عامة ، لمس الذين تناولوه جانباً منها ، ولكنهم أغفلوا جانباً آخر هاماً منها ، ولا يسعني أن أبين ذلك إلا في ظل مثالين من الشعر الحر ، فلأبدأ بتقديمها وتحليلها تحليلاً عروضياً :

النموذج الأول من الشعر الحر (بحر الكامل الحر)

« هجم التتار » للشاعر صلاح عبد الصبور

هَجَمَ التّتارْ (متفاعلان)

ورموْا مدينتَنا العريقةَ بالدّمارْ (متفاعلن متفاعلن متفاعلان)

رجعتْ كتائبُنا ممزقةً وقدْ حَمِيَ النهارْ (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان)

الرايةُ السوداءُ والجرحى وقافلةٌ مواتْ (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان)

والطبلةُ الجوفاءُ والخطْوُ
الذليلُ بلا الْتِفَاتْ (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان)

وأكفُّ جنديٍّ يدقُّ على الخشَبْ (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

لحْنَ السَّغَبْ (متفاعلن)

والبرقُ يَنْسِلُ في انبهارْ (متفاعلن متفاعلان)

والأرضُ حارقةٌ كأنّ
النارَ في قُرصٍ تُدارْ (متفاعلن متفاعلن متفاعلان)

والأفقُ يختنقُ الغبارْ (متفاعلن متفاعلان)

وهناكَ مركبةٌ مُحطّمةٌ تدورُ على الطريق"(١٣٣)

(متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان)

النموذج الثاني من الشعر الحر (بحر الخفيف الحر)

من قصيدة «ثعلب الموت» للشاعر بدر شاكر السيّاب

كم يعضُّ الفؤادَ أنْ يصبحَ الإنسانُ صيداً لرميةِ الصيّادِ

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

مثلَ أيّ الظبّاءِ أيّ العصافير ضعيفا

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن

قابعاً في ارتعادة الخوف يختضّ ارتياعاً لأنّ ظلاًّ مخيفا

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

يرتمى ثمّ يرتمي في اتّئادِ

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

ثعلبُ الموت ، فارسُ الموتِ ، عزرائيلُ يدنو ويشحذ النّصلَ آهِ

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

منه آهٍ يصكّ أسنانـــه الجوعى ويرنو مهدّداً يا إلهي

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
ليت أن الحياة كانتْ فناءَ
فاعلاتُنْ متفعِلنْ فاعلاتن
واعذاباهُ إذ ترى أعينُ الأطفالِ هذا المهدّد المستبيحا
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
صابغاً بالدماءِ كفّيْهِ في عينيه نارٌ وبين فكّيْهِ نارُ
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
كَمْ تلوثْ أكفُّهُمْ واستجاروا
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
وهو يدنو كأنه احتَثّ ريحا(١٣٤)
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

الأسس العروضية للشعر الحر :

شاع بين المثقفين والدارسين أن الشعر الحر هو شعر التفعيلة ، وإن أهم الأقلام التي أذاعت هذا الفهم قلم الشاعرة الناقدة نازك الملائكة ، ولكن الحقيقة غير ذلك ، ولقد ناقشت الشاعرة الناقدة واعترفت بأن دراستها كانت مبكرة ، ومن ثم لم تكن علمية بالمعنى الصحيح .

وتقضي الدراسة العلمية الوصفية للشعر الحر أن تضع النماذج المختلفة أمامنا ونحن نؤصل الأصول ، ونقعد القواعد ثم نخرج منها بالنتائج والقوانين .

ولو أننا أردنا تطبيق مبدأ « وحدة التفعيلة »على النموذج الذي حللناه لبدر شاكر السياب لما أمكن لأن القصيدة من بحر الخفيف الحر ، ونحن نعلم أن بحر الخفيف يتكون من هذه التفعيلات (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) . والقاعدة المطردة في نماذج الشعر الحي هي استخدام البحر بطريقة حرة ، والحرية هنا ذات معنى محدد ، هو أن الشاعر يأخذ في كل

مرة من البيت كمية موسيقية تلائم دفقته الشعورية ، وقد يكون ما يأخذه في مرة تفعيلة، وقد يكون عدة تفعيلات ، فله الحرية في ذلك غير خاضع في هذا إلا لأذنه الموسيقية ولصوت مشاعره وانفعالاته ، فهي التي تتحكم وتنظم عملية التنغيم والتنويع .

وإذن فالشعر الحر هو شعر البحور الحرة لا شعر التفعيلة الواحدة .

كما أن الشعر الحر حرّ لأنه لا يلتزم بالقافية الموحدة أو المنوعة بتنويعات هندسية زخرفية ، إنه يستفيد منها عند الحاجة إليها بطريقة نمطية أو غير نمطية وفقاً لما تملي عليه طبيعة التجربة وطبيعته هو من قيم موسيقية خاصة .

ويتفاوت الشعراء المحدثون في استخدام حرية الوزن والقافية تفاوتاً كبيراً ، فمنهم من يحسن استغلالها في تحقيق عمل شعري موفق ، ومنهم من يقلّ حظه من التوفيق وليست ملاحظة هذا عمل العروضي ولكنه عمل الناقد الفني .

موسيقا الشعر بين ايدي العروضيين
خطوة الى عروض وصفيّ وظيفيّ

سيطرت على العروضيين العرب بعد الخليل والأخفش فكرة اعتبار العروض علماً معيارياً يتخذون منه معايير لإجازة شعر الشعراء أو للوقوف في وجه ما يقدمونه من شعر، فلما قال أبو العتاهية :

عُتْبُ ما للخيالِ   خبريني وما لي ؟

وجدوا موسيقاه مخالفة لمعاييرهم ، فقالوا له : لقد خرجت على العروض ولكنه كان أعق منهم فرد قائلا : بل سبقت العروض .

وهذا الموقف على بساطته يصور لنا الصراع بين العروض وعمليات الإبداع الشعري . فالعروض والعروضيون يريدون التحكم في عمليات الإبداع الشعري ، ويبغون إجبار التجارب الشعرية على أن تُصَبّ في قوالب ارتضوها ، وأن

تعزف على ألحان أو بحور اعتمدوها . أما الشعراء فهم يريدون لعمليات الإبداع أن تتحرر من كل قيد سالف يحدّ من حرية الشاعر المبدع . إلا إذا كان الشاعر متعاطفاً مع هذا القيد ، فإنه حينئذ يتحول إلى تنظيم ضروري لازم لعملية الإبداع ونابع منها .

لم يكن من حق العروضيين أن يقفوا هذه الوقفة المعيارية ، وكان عليهم أن يلتزموا المنهج الوصفي ، الذي يحتم عليهم جمع المادة الشعرية من الرواة والدواوين ، ثم التثبت والتحقق من صحة نسبتها إلى شعرائها ، ثم النظر في البحور التي شاعت بين الشعراء وصارت مشتركة ، والتأصيل لهذه البحور ، باعتبارها حصيلة ما أسفرت عنه محاولات الشعراء على امتداد السنين ، محاولاتهم تنغيم التجارب الشعرية ، ثم كان عليهم أن يتركوا باب التجديد مفتوحاً لأية محاولة ، وكلما أسفرت حركة تجديدية عن قيم موسيقية جديدة أصّلوها وقعّدوها ، وأضافوها إلى الرصيد العربي في موسيقا الشعر .

وبدهي أن المحاولات الفعلية لشعراء الجاهلية كانت أكثر بكثير من الست عشرة التي أسفرت عن بحور معروفة ، ولكن لم يكتب للكثير منها الانتشار والبقاء ، ومن ثم وجب ألا نلتفت اليها عند تأصيل الأصول العامة للشعر العربي ويجب النظر إلى تلك المحاولات على أنها محاولات فردية لم يحالفها الحظ ، أو لم تمكّن لها الأذواق العربية فرصة الانتشار ، وأولى بها أن تدرس فيما يجب أن نسميه منذ الآن تاريخ موسيقا الشعر مثلاً .

وهذا المنهج الوصفي هو ما لم يلتزمه العروضيون العرب ، إذ لم يكتفوا بوقفتهم المعيارية السابقة ، بل كانوا أيضاً يكتفون بالبيت الشاذّ المجهول النسبة إلى قائله ، فيقيمون عليه قواعد ويؤصلون عليه أصولاً ، بل كان ثمة ما هو أدهى وأمرّ ، إذ لم يخلُ علمهم من شواهد صنعوها بأنفسهم حتى تستقيم لهم القاعدة كما تصوروها بعقولهم ، من خلال منهجهم المعياري المنطقي الجاف ، ولهذا أصبح علم العروض معقداً رهيباً ، لا يجرؤ على التصدي له إلا ذوو الجَلَد من المثقفين المتخصصين.

وتتأكد حاجتنا إلى انتهاج المنهج الوصفي (الذي ينتهجه كبار المتخصصين في الدراسات اللغوية والنحوية والعروضية في عصرنا) لأننا بحاجة إلى عروض وظيفي أيضاً ، ندرسه ليؤدّي وظيفة عملية هي إدراك موسيقات الشعر العربي الذي نفتح الدواوين فنقرؤه ، إذ ليس في الدواوين ذلك الشعر الشاذ والأوزان الناشزة ، التي صنعها العروضيون وأقاموا عليها بعض قواعدهم وأصولهم .

إن تركيزنا على دراسة الأوزان المستعملة التي كثر فيها الشعر ، وتنحيتنا للأوزان المهجورة ، التي ليس لها شواهد من الشعر العربي المرويّ والمدون عبر الأجيال الماضية ، جدير بأن يتيح لآذاننا الفرصة الكاملة لتلتقي بموسيقا الشعر العربي ، في جو بعيد عن تعقيدات العروضيين وإسرافهم ، وبهذا المنهج الوصفي تتحقق الغاية الوظيفية لدراسة العروض .

القيمة النغمية للزحافات والعلل :

يجمع دارسو الآداب في الشرق والغرب على أن الشعر العربي قد بلغ درجة لم يبلغها شعر آخر من حيث التزام أسس نغمية ثابتة ، ونظم إيقاعية حاسمة .

ومن جهة أخرى لم يكتف الشعراء العرب ، بثبات الأسس النغمية لشعرهم على هذا النحو الدقيق ، الذي يحقق من الإيقاع ما لا يحققه شعر آخر ، فزاد بعضهم تقسيماً إيقاعياً داخل البيت .

وزاد بعضهم فألزم نفسه في بعض قصائده ، بتكرار عدد من الأحرف والحركات قبل الروي أكثر مما يلزمه العروض به ، وذلك ما يُدعى لزومَ ما لا يلزم ، ومن أمثلة ذلك قول أبي العلاء المعري :

إذا ما عراكَ حادث فتحدّثوا   فانّ حديثَ القوم يُنْسي المصائبا
وحِيدوا عن الأشياء خيفةَ غَيّها   فلم تُجْمَل اللذاتُ إلاّ نصائبا
وما زالتِ الأيامُ وهي غوافلٌ   تُسَدّد سهماً للمنيّة صائبا

فقد التزم الشاعر بتكرار هذا الصوت (صائبا) في قافية كل بيت ، مع أن

التقاليد الشعرية لا تلزمه بتكرار الصاد ، ولا بتكرار الهمزة ، ولكن الشاعر ألزم نفسه بذلك حرصاً على زيادة العناصر الموسيقية في القصيدة .

والحق أننا لو اعتبرنا ثبات الأسس النغمية ، وزيادة العناصر الموسيقية الإيقاعية ميزةً تُحمَد دائماً للشعر العربي ، فاننا سنحكم على الزحافات والعلل بأنها هبوط عن مستوىً رفيع ، وأنها خلل في بناء محكم ، وهذه هي النظرة التي نظر بها العروضيون العرب بعد الخليل بن أحمد إلى تلك الزحافات والعلل في غالب الأحوال .

غير أنه يمكن اعتبار إحكام البناء النغمي مدعاةً للملل على نحوٍ من الأنحاء ومدعاةً للتضييق على الشاعر بنحو من الأنحاء، ومن ثم فان بعض صور الخروج على البناء النغمي تكون ضرورة لإيجاد تنويع وتجديد ، في ظلّ وحدة نغمية لا يحطّمها هذا التنويع ، بل يغنيها ويُذْهب عنها الرتوب المؤدي إلى الملل أو التضييق .

وإذا كان لبعض الزحافات هذه القيمة النغمية إذ تُذْهب العَنَت عن الشاعر حين تخرج به من ضيق النظام الصارم إلى سَعَة المباح السمح ، وإذ تذهب العنت عن جمهور الشاعر ، حين تنقلهم من ملالة الرتوب إلى تشويق التنوع .. إذا كان لبعض الزحافات هذه القيمة فاننا لا نرفضها على إطلاقها، ولا نقبلها على إطلاقها ، ولا بد من الوقوف أمام كل منها وقفةً خاصة باعتبارها نغمة ، نصغي إليها في بحرها وقصيدتها ، لنتبين مدى اتساقها أو نشوزها مع سائر النغم فما وسعه منها أن يحقق التنويع في ظل الوحدة العامة للايقاع فهو مقبول ، وما لم يكن كذلك فهو مرفوض، وقد لمح الخليل بن أحمد هذه القيمة النغمية للزحافات فقد قال ابن سلاّم الجمحيّ إنه كان يستحسنها في الشعر إذ قلّت في البيت والبيتين وشبه القليل من الزحاف بالقليل من الحول ، واللثغ الذي قد يشتهى القليل الخفيف منه في الجارية(١٣٥) .

دراسة وصفية وظيفية لأحد البحور الشعرية

في دراستنا للعروض نعتمد بالدرجة الأولى على طريقـــة الإنشاد الجماعي ، والفردي للتفعيلات موقعةً ومقطعةً ، ثم للأبيات على وفـق توقيع التفعيلات وتقطيعها ، حرصاً على تربية الأذن الموسيقية ، وهـو الكسْب التربويّ الذي يمكن أن نخرج به من دراستنا العروض .

وثمة كسب علمي آخر يجب أن نحرص عليه، ولذا فقد كنا نبدي ملاحظاتنا على الأوزان وصورها المختلفة ، وها هوذا مجموع الملاحظات العمليـــة على بحر الهزج .

وليس الطالب أو الطالبة بحاجة إلى التذكير : بأننـــا اعتدنا أن نكتب تفعيلات الأوزان في صورتها الصحيحة ، ونكتب تحت كل منها الحالات الأخرى الممكنة والجائزة لكل تفعلية بعد دخول الزحافات الممكنة عليها ، حتى نبعد الطلاب بقدر الإمكان عن المصطلحات الجافة العقيمة .

بحر الهزج

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
(مفاعيلُ) (مفاعيلُ) (مفاعيلُ)

ليلى : حديثُ الظّبْ/ي والذئبِ وقيسٍ لسْ/تُ أنـــاهُ
مفاعيلن مفاعيل مفاعيلـــن مفاعيلن

زيادٌ عنْ/ه نبّـــاني ولا يُنبِئْ/كَ إلا هُ
مفاعيلن مفاعيلن / مفاعيلن مفاعيلن

رأى قيس / على ، رابيـ ـةٍ ظَبْيـــاً / فناداه
مفاعيلـــن مفاعيل مفاعيلن مفاعيلن

فالقى الظبـ/يُ أذنيـه ... وَمَسَّ الأر/ضَ قرناه
مفاعيلن مفاعيلن ... مفاعيلن مفاعيلن

(ثم تقول في لوعة وصوت مخفوض وكأنما تحدث نفسها)

بروحي قيـ/سٌ هلْ راحتْ ... ظباءُ القـ/اعِ تهواه ؟
وهل يرثى / له الرئمُ ... ولا أرثي / لبـلواه

(تسترسل في حديثها الأول)

عَلي فيه / من العشب ... بقايا صـ/بغت فـاه
رأى في جيـ/ده قيس ... وفي عينيـ/ه ليـلاه
فبيَنا هُـ/وَ في الشوق ... وفي نشو/ة ذكراه
حبا الذئب / من الوادي ... إلى الظبي / فأرداه
تغدّى بـ/حشى الظبي ... غداءً مـا / تهنّاه
رمـاه قيـ/سُ في المقتـ/ ... لِ بالسهم / فأصمـاه

١ — الملاحظة الاولى :

من خلال منهجنا الوصفي تفتح دواوين الشعر العربي ، فـلا تجد فيها بيتاً واحداً من بحر الهزج يتضمن ثلاث تفعيلات في كل شطر ، وكل ما روي من شعر في هذا البحر جاء على تفعيلتين في الشطر ، فمن أين تصور العروضيون أن البحر كان تاماً ثم جزء ؟ لا نوافق على هذا الفرض ، لأنه لم يرد لنا شعر معروف لشاعر يؤيده ، وثانياً لأن هذا البحر ذو وزن راقص غنائي ، وهو جدير أن يكون نشأ هكذا قليل التفعيلات منذ ولادته ، حتى يلائم جو الرقص الذي نشأ فيه .

٢ — الملاحظة الثانية :

عروض الهزج تكون صحيحة ابدا أحياناً نراها على صورة (مفاعيلن) وأحياناً على صورة (مفاعيلُ) ولكن هذا لا يمنع أن نسميها صحيحة لأن هذا الزحاف غير لازم .

٣ – الملاحظة الثالثة :

ضرب الهزج (أي التفعيلة الأخيرة من البيت) تكون صحيحة دائماً إذا وقفنا عند ما روي من شعر عربي وما شاع وكثر فيه ، وهناك صورة أخرى وصفها العروضيون أو اعتمدوا فيها على أمثلة شاذة ، تقرر حذف السبب الأخير من التفعيلة حتى تصير (مفاعي) ونحن لا نعترف بهذه الصورة من خلال منهجنا الوصفي الوظيفي .

٤ – الملاحظة الرابعة :

يقرر كتاب (اللباب) في هامش صفحة أربعة أنه « قد يشتبه معصوب الوافر » بالهزج . وقد عرفنا بالتحليل أن الهزج إذا اشتبه فإنه يشتبه بمجزوء الوافر المعصوب .

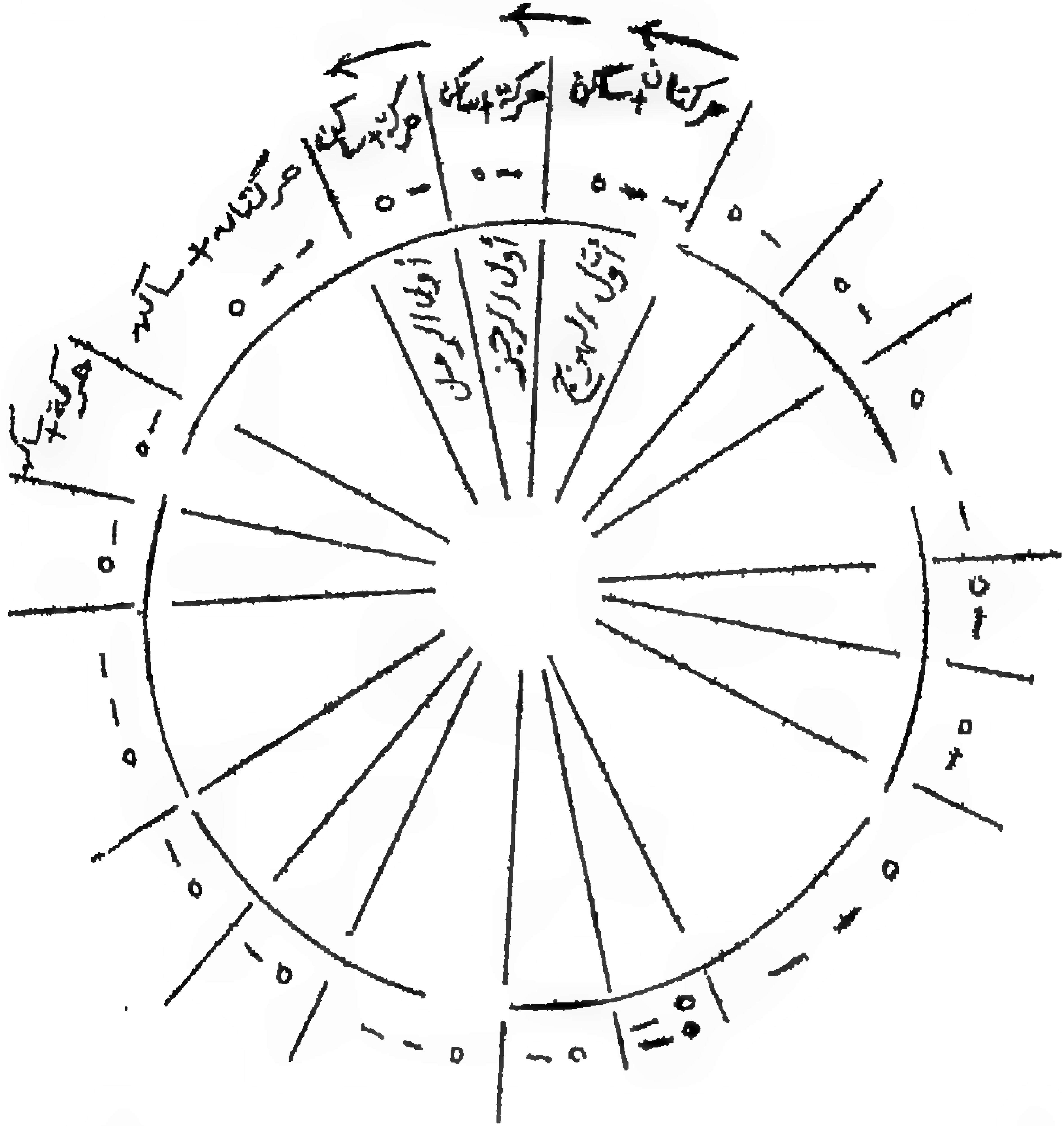
٥ – تدعونا الملاحظة الأولى إلى التماس السبب إلى اعتبارهم هذا البحر مجزوءاً عن بحر تام ، والسبب هو ما يعرف بالدوائر ، وذلك ما يحتاج منا إلى وقفة لدراستها .

بحر الهزج في دوائر الخليل بن احمد :

رأى الخليل بن أحمد بعقله الحصيف وخياله الواسع إمكان تقسيم بحور الشعر العربي خمسة أقسام ، كل قسم منها يُدعى دائرة ، وتشترك بحور كل دائرة في المقاطع الصوتية ، التي تتألف منها البحور ، مع اختلاف ترتيبها في بحرٍ عنه في بحر آخر .

فمثلا رأى أن بحور الرجز والرمل والهزج تضمها دائرة واحدة ، لأن تفعيلة الرجز (مستفعلن) وهي مقطعان قصيران ومقطع متوسط ، وتفعيلة الرمل (فاعلاتن) وهي مقطعان قصيران بينهما مقطع متوسط، وتفعيلة الهزج(مفاعيلن) وهي مقطعان قصيران بعد مقطع متوسط ، وهكذا تتألف كل من تفعيلات هذه البحور الثلاثة من مقطعين قصيرين وثالث متوسط مع اختلاف ترتيب هذه المقاطع .

وقد نشط خيال هذا العالم ، فتصور بحور كل قسم من الأقسام الخمسة يمكن



أن يرمز لها بدائرة تتعاقب على مدارها المقاطع الصوتية ، التي تتألف منها بحور هذا القسم أو هذه الدائرة ، وبهذا تصلح الدائرة لأن تكون رمزاً لكل بحر من بحورها ، مع اختلاف نقطة البدء في كل بحر عن غيره .

فمثلا ، يسعنا أن نتصور الدائرة التي تجمع بحور الرجز والرّمل والهزج ، الذي سبق في الرسم ، إذا استعضنا عن المقطع القصير بالرمز (ـ ه) وعن المقطع المتوسط بالرمز (ـ ـ ه) فعلى مدار هذه الدائرة يمكننا أن ندور مبتدئين من

أي مقطع قصير يتلوه آخر قصير وبذلك نقرأ (مستفعلن) ست مرات كما هو الحال في بحر الرجز .

كما يمكننا أن ندور مبتدئين من أي مقطع قصير يتلوه آخر متوسط، وبذلك نقرأ (فاعلاتن) ست مرات ، وهذا هو حال الرمل في رأيهم ، كما يمكننا أن ندور مبتدئين من أي مقطع متوسط يتلوه مقطعان قصيران ، وبذلك نقرأ (مفاعيلن) ست مرات ، ومعروف أن مفاعيلن هي تفعيلة الهزج.

وتقضي الدائرة إذن بأن يكون بحر الهزج متألفاً من (مفاعيلن) مكررة ست مرات، ولكن المادة الشعرية التي خلّفها لنا الشعراء العرب تقول إن الهزج يتألف من تكرار تفعيلته أربع مرات ، فعلى حكم أيها ننزل ؟ أننزل على حكم الدائرة ؟ أم على حكم المادة الشعرية ؟

الحق أن منهجنا الوصفي يحسم هذا التردد حين يجعل للمادة الشعرية كل الحق في فصل الخطاب في هذا الخلاف ، فما تراه المادة الشعرية من أن بحر الهزج من أربع تفعيلات وليس من ست تفعيلات هو الحكم العلمي الصحيح ، أما ما يراه الخليل بن أحمد فهو محض افتراض ، يدل على ذكاء وخيال ممتازين ، ولكنه لا يسفر عن حقيقة علمية ، فيما يتصل بعدد تفعيلات بحر الهزج .

الوحدة العضوية للقصيدة

ليست القصيدة الممتازة مجموعة من العناصر يجاور بعضها بعضاً، ولكنها عمل شعري موحد ، إن تتعدد عناصره ، وتتنوع مشاعره ، فهي جميعاً ترتد إلى خاطر واحد يهيمن على النص كله، وينتشر فيه انتشار الأعصاب في البنية الحية.

ووحدة الخاطر الساري في النص يتمثل في وحدة الأثر الذي تتركه القصيدة من نفسك، بحيث يمكنك أن تحس بما لكل عنصر من قدرة على الإسهام بنصيبه في إحداث هذا الأثر الموحد ، الذي تهدف القصيدة بشكلها وبمضمونها إلى نقله وتوصيله ، من قلب الشاعر إلى قلوب متذوّقي الشعر .

إن دراسة وحدة القصيدة هي في الوقت نفسه دراسة لكل العناصر الشعرية في أسمى حالاتها ، أي في حالة أداء كل منها لوظيفتها العضوية ، ولهذا فإننا نراك في حاجة إلى دراسة نقدية تطبيقية لقصيدة كاملة ، لنرى كيف تتجمع العناصر في وحدة عضوية متآزرة .

إليك هذه القصيدة للشاعر التونسي « أبي القاسم الشابي » ، بعنوان « إرادة الحياة » :

« إذا الشعب يوماً أراد الحياة — فلا بدّ أن يستجيبَ القدرْ
ولا بُدّ لليل أن ينجلي — ولا بد للقيد أن ينكسرْ
ومن لم يعانقه شوقُ الحياةِ — تبخّر في جوّها واندثر

فويلٌ لمن لم تَشُقْهُ الحيـا ةُ من صَفْعَةِ العدم المنتصر
كذلك قالتْ لِيَ الكائناتُ وحدثني روحُها المستتر

★

ودمدمت الريحُ بين الفجاج وفوق الجبال ، وتحت الشجر :
« إذا ما طمحتُ إلى غايةٍ ركبتُ المنى ونسيتُ الحذر
ولم أتجنبْ وعور الشعاب ولا كَبَّـةَ اللهب المستعر
ومن لا يحب صعودَ الجبال يعشْ أبَدَ الدهر بين الحفر »
فعجّتْ بقلبي دماءُ الشباب وضجّتْ بصدري رياحٌ أُخَرْ
وأطرقتُ أصغي لقصف الرعود وعزفِ الرياح ، ووقعِ المطر

★

وقالتْ لي الأرضُ لما تساءلتُ : « يا أمّ هل تكرهين البشر ؟ » :
« أبارك في الناس أهـلَ الطموح ، ومن يستلذُّ ركوبَ الخطر
وألعن من لا يماشي الزمـــانَ ، ويقنع بالعيش ، عيش الحجر
هو الكونُ حيٌّ يحبُّ الحيـاةَ ، ويحتقر المَيْتَ مهما كَبُرْ
فلا الأفقُ يحضُنُ مَيْتَ الطيورِ ، ولا النحْلُ يَلثِمُ مَيْتَ الزَّهر
ولولا أمومـــةُ قلبي الرءوم لَمَا ضمّتِ المَيْتَ تلك الحفر
فويلٌ لمن لم تَشُقْهُ الحيـــاةُ من لعنة العـدمِ المنتصر »

★

وفي ليـلةٍ من ليالي الخريفِ مُثَقَّلَةٍ بالأسى والضجـر
سكرتُ بها من ضياء النجـوم ، وغنيتُ للحزن حتى سكر
سألتُ الدجى : « هل تعيدُ الحياةُ ، لما أذبلته ، ربيعَ العُمُرْ ؟ »
فلم تتكلم شفاهُ الظـلام ، ولم تَتَرنّمْ عـذارَى السَّحَر

وقال لي الغـابُ في رِقّةٍ محبّبَةٍ مثـلَ خفـْقِ الوتر :
« يجيءُ الشتاءُ شتاء الضّبابِ ، شتاء الثلوج ، شتَاء المطر
فينطفىء السحرُ ، سحر الغصونِ ، وسحر الزهورِ ، وسحر الثمر
وسحر السماء الشجيُّ الوديعُ ، وسحر المروجِ الشهيُّ العَطِرْ
وتَهْوي الغصونُ وأوراقها ، وأزهـارُ مهـدٍ حبيبٍ نضِر
وتلهو بها الريحُ في كل وادٍ ، ويدفنُها السّيْلُ أنّى عَبَرْ
ويفنى الجميـعُ كحُلْمٍ بديـعٍ تألّقَ في مهجـةٍ واندثر
وتبقى البذورُ التي حُمّلَتْ ذخيرةَ عُمْرٍ جميلٍ غـبر
وذكرى فصولٍ ، ورؤيا حياةٍ ، وأشباحَ دنيا تلاشتْ زُمَرْ
مُعانقَـةً – وهي تحتَ الضباب ، وتحت الثلوج ، وتحت المدر –
لِطَيْفِ الحياةِ الذي لا يُمَلُّ وقلبِ الربيع الشذيِّ الخَضِرْ
وحالمةً بأغاني الطيورِ ، وعطرِ الزهورِ ، وطعمِ الثمر » .

★

ويمشي الزمانُ ، فتنمو صروفٌ ، وتذوي صروفٌ ، وتحيا أُخر
وتُصبح أحلامُها يَقْظَةً ، مُوشّحـةً بغموض السحـر
تسائل : أين ضباب الصباح ، وسحر المساء ، وضوء القمر ؟
وأسرابُ ذاك الفَراشِ الأنيق ، ونحلٌ يُغنّـي ، وغيمٌ يمر ؟
وأين الأشعةُ والكائنـات ؟ وأين الحيـاةُ التي أنتظر ؟
ظمئتُ إلى النور فوق الغصون ، ظمئتُ إلى الظلّ تحت الشجر
ظمئتُ إلى النبع بين المروج ، يُغنّي ويرقصُ فوق الزهر
ظمئتُ إلى نغماتِ الطيورِ ، وهمسِ النسيمِ ، ولحن المطر ؟
ظمئتُ إلى الكونِ ! أين الوجودُ وأنّى أرى العـالم المنتظر ؟

★

وما هو إلا كخفق الجناح حتى نما شوقها وانتصر
فصدّعت الأرضَ من فوقها ، وأبصرتِ الكونَ عذب الصور
وجاء الربيعُ بأنغامه ، وأحلامه ، وصباه العطر
وقبّلها قبلاً في الشفاه تعيد الشبابَ الذي قد غبر
وقال لها : قد مُنحتِ الحياةَ ، وخُلّدتِ في نسلكِ المدّخر
وباركَكِ النورُ ، فاستقبلي شبابَ الحياةِ وخِصبَ العُمُر
ومن تعبدُ النّورَ أحلامُه يباركُهُ النورُ أنّى ظهر
إليكِ الفضاءَ ، إليكِ الضياءَ ، إليك الثرى الحالمَ المزدهرْ
إليكِ الجمالَ الذي لا يَبيدُ ، إليكِ الوجودَ الرحيبَ النضر
فميدي كما شئتِ فوق الحقول ، بحلو الثمار وغضّ الزهر
وناجي النسيمَ وناجي الغيومَ ، وناجي النجومَ ، وناجي القمر
وناجي الحياةَ وأشواقَها ، وفتنةَ هذا الوجودِ الأغر »

*

وشفّ الدجى عن جمالٍ عميقٍ ، يَشُبُّ الخيالَ ، ويُذْكي الفِكَرْ
ومُدّ على الكون سحرٌ غريبٌ ، يُصرّفُه ساحرٌ مقتدر
وضاءتْ شموعُ النجوم الوِضاء ، وضاعَ البَخُورُ ، بَخُورُ الزّهر
ورفرف روحٌ غريبُ الجمالِ ، بأجنحةٍ من ضياء القمر
ورنّ نشيدُ الحياةِ المقدسُ في هيكلٍ حالم قد سُحر
وأعلنَ في الكون أن الطموحَ لهيبُ الحياةِ ، وروحُ الظّفَرْ

*

إذا طَمَحَتْ للحياةِ النفوسُ فلا بدّ أن يستجيبَ القدرْ

هذه هي القصيدة ، ومن القراء من يقرأها .. فيخرج معجباً بمطلعها الرائع الذي رددته الجماهير العربية لما فيه من حماسة وقوة وحكمة ، أو يقف مفتوناً

بختامها الذي يصلح أن يكون مثلا سياراً، أو تراه مأخوذاً بجمال بيت، أعجبته فيه كلمات عذبة رشيقة ، أو صورة متقنة أنيقة ، مثل هذا القارىء يبحث عن « بيت القصيد » فيما يقرأ من شعر .

ولكنا نريدك إذا قرأت قصيدة أن تبحث فيها عن الخاطر الواحد الساري فيها جميعاً ، كما تسري العصارة في كل أجزاء الشجرة العظيمة ، إنك إذا التقطت هذا الخاطر استطعت أن ترد اليه كل العناصر الشعرية في القصيدة من عاطفة وفكر وصور وكلمات وموسيقى ، لأنها جميعاً تتعاون على ترك أثر موحد في نفسك لا مجموعة من التأثيرات المتباينة .

والخاطر الساري في هذه القصيدة هو « إيمان الشاعر بأن الحياة تتحقق لمن يريد الحياة ، ويحبها ، ويطمع اليها » ، وكل عناصر القصيدة تتآزر مع هذا الخاطر كما سترى في الوقفات السريعة التالية :

العاطفة :

يتعاطف الشاعر مع ذلك الخاطر الساري ، فيشعر بالتفاؤل ، ويكون التفاؤل هو العاطفة السائدة في النص كله، وحقاً قد تجد الشاعر في بعض الأبيات يشك في عودة الحياة إلى ما ذبل ومات من الأشياء :

سألتُ الدّجَى : « هل تعيدُ الحياةُ ، لما أذبلته ، ربيعَ العُمُرْ »
فلمْ تتكلمْ شفاهُ الظلامِ ، ولم تترنّمْ عذارى السّحَر

ولكن ليس هذا الشك إلا تمهيداً لتفاؤل جارف يأتي على لسان الغاب بأن إرادة الحياة تنتصر دائماً .

الأفكار :

وفي ظل ذلك الخاطر الساري والعاطفة المتفائلة نظر الشاعر إلى الشعوب ، فرآها تحقق حياة العزة والكرامة حين تريدها ، ثم تسمّع الشاعر إلى دمدمة الرياح ، فوجدها — بالطموح — تجتاز الشعاب واللهيب وتصعد الجبال ، ثم أدار

الشاعر الحوار مع الأرض ، فعرف أنها تبارك الطامحين، وتلعن القانعين ، وتلفته إلى أن هذا هو قانون الكون ، يشهد على ذلك الأفق الرحيب والنحل الضئيل .

المقطوعات الثلاث الأولى من القصيدة تؤكد – إذن – هذا الخاطر و وتوسع مجاله ، ولكن هل يقف الشاعر عند هذا الحد ؟ هل يكتفي الشاعر باتساع مجال رؤيته حتى يشمل الكون والآفاق؟ كلا ! فلو فعل لكانت التجربة – كما أحسها هو وعاشها – مبتورة ، لأن الشابي عميق الشعور بالحياة ولهـذا لا يكتفي « باتساع » مجال رؤيته ، حتى يضم إليه « عمق » هذا المجال أيضاً .

ولكي يظهر الخاطر الساري في القصيدة في أعمق صورة يقف بنا الشاعر في بقية القصيدة أمام قصة « البذور » التي تمثل إرادة الحياة المنتصرة ، فهـا هو ذا الغاب قد قضى عليه الشتاء ، وأطفأ سحره، ومزق أغصانه وأوراقه وأزهاره ، فعبثت بها الريح في كل واد ، وجرفها السيل ، حتى فنيت فلم يبق منها شيء ... اللهم إلا « البذور » إنها تحمل إرادة الحياة ، تحلم بها في كل صورها الفاتنـة ، وتشتاق إليها ، حتى إذا نما شوقها استطاعت أن تشق التربـة من فوقها ، وأن تبصر الكون من حولها ، وأن تتلقى قبلات الربيع على شفاهها ، لقد انتصرت فيها إرادة الحياة !

وبهذا يزداد الخاطر الساري عمقـاً ، ويحق للشاعر حينئذ أن يختم القصيدة بمثل ما بدأها به، فقد تمت الدورة بدءاً وختاماً، وأكتملت الرؤية عمقاً واتساعاً.

الصـــور :

وفي ظل هذا الاندماج بين الخاطر الساري والعاطفة والأفكار تؤدي الصور وظيفتها العضوية . فترى الكثرة والوفرة في الصور المشرقة وهذا مــا نجده ، مثلاً ، في قول الربيع للنباتات الجديدة :

إليكِ الفضاء ، إليكِ الضياء ، إليكِ الثَّرى الحالمَ المزدهر
إليكِ الجمالَ الذي لا يَبيدُ ، إليكِ الوجودَ الرحيبَ المزدهر

فيدي كما شئت فوق الحقول ، يحلو الثمار وغضّ الزهر
... وناجى الحياةَ وأشواقَها ، وفتنةَ هذا قلب الوجودِ الأغر

وترى الشاعر قد يصور ليلا ثقيل الوطأة على النفس لما يحمله من أسى وضجر، ليلا ليس فيه بارقة أمل غير النجوم :

وفي ليلةٍ من ليالي الخريفِ مُثقَلَة بالأسى والضَّجَرْ
سكرتُ بها من ضياء النجومِ ، وغنّيْتُ للحزْن حتى سكر

ثم تمضي الأبيات وتتوالى فتجد الشاعر يصور ليلا يشفّ عن جمال عميق تضيئه شموع النجوم ، ويضوع فيه البخور والعطور ، وترفرف فيه روح ذات أجنحة من ضياء القمر :

ويَشفّ الدُّجَى عن جمالٍ عميقٍ ، يَشُبّ الخيالَ ، ويُذكي الفكَرْ
ومُدّ على الكونِ سحرٌ غريبٌ ، يُصرفُه ساحرٌ مقتدر
وضاءتْ شموعُ النجومِ الوضاءُ ، وضاع البَخُورُ بَخُورُ الزهر
ورَفرفَ روحٌ غريبُ الجمالِ ، بأجنحةٍ من ضياء القمر

ولا عجب في اختلاف الصورة بين هذه الأبيات وسابقتها ، فوراء الصورة الأولى شك أدّى إلى الإحساس بالضجر والظلمة ، ووراء الصورة الثانية تفاؤل بعد سماع الشاعر قصة « البذور » أدى إلى الاحساس الطليق بجمال الدجى وسحر الكون ، اختلفت الحالة النفسية فاختلفت الصورة ، وكان في هذا كله تأكيد للوحدة بين الخاطر الساري ، والعاطفة ، والفكرة ، والصور .

الكلمات :

إن الكلمات لتوحي بهذا الخاطر وبإخلاص الشاعر له ، فهو مثلا عندما يتعرض للذين لا يحملون إرادة الحياة والشوق اليها يستعمل كلمتي الصفع واللعنة « صفعة العدم » و« لعنة العدم » وهو مثلا حين يعبر عن شق البذور للتربة والجليد والحجارة التي تعلوها يقول :

فصدّعتِ الأض من فوقها وأبْصَرتِ الكون عَذْب الصّور

فالتصديع بمعناه، وبحروفه القوية يوحي بالجهد الجبار الذي قامت به البذور الحية... وهكذا تقوم الكلمات بوظيفتها في نقل الخاطر الساري وما يتآزر معه من عناصر شعرية .

الموسيقى الخارجية والداخلية :

الخارجية :

إرادة الحياة قوية دفّاقة ، ولو تأملت موسيقى البحر المتقارب : (فعولن فعولن فعولن فعولن ..) لوجدتها منتظمة متحدرة، حتى كأن موسيقى القصيدة نبض منتظم يدل على الصحة والقوة ، ويظل انتظام النبض في كل بيت سارياً حتى تصل إلى قافيته ، فتجد حرف الراء الساكن يؤكد بجرسه الواضح قوة الحياة وانتصارها .

الداخلية :

وكثيراً ما تجد الأبيات تضيف ألواناً من الموسيقى إلى ما سبق من موسيقى البحر والقافية ، وأظهر هذه الألوان ما تسمعه في تكرار بعض الحروف أو الكلمات ، وفي التوازن بين العبارات ، واستمع إلى تلك الموسيقى مثلاً في بيتين أولهما يصور قدوم الشتاء الذي يهدد البذور ، وثانيهما يصور الربيع الذي كان لهذه البذور :

يجيء الشتاء ، شتاء الضباب ، شتاء الثلوج ، شتاء المطر

فينطفىء السحر، سحر الغصون، وسحر الزهور ، وسحر الثمر

فحرف « الشين » المتكرر في البيت الأول يساعد على اشاعة الشعور بجو الشتاء وموسيقاه الصاخبة، ولم تقف «الشين» وحدها لتصخب، فقد شاركتها.. « الجيم والضاد » في هذا الصخب .

وحرف « السين » المتكرر في البيت الثاني يساعد على الاستماع بهمس الربيع

وموسيقاه الرقيقة ، ولم تقف .. السين » وحـــدها لتعزف ، فقد عزفت معها حروف « الفاء والحاء والهاء » لحناً هادئاً رقيقاً .

وكثيراً ما يستحدث الشاعر قافية داخلية تجعل توازن العبارات أكثر تنغياً وإيقاعاً :

وناجي النَّسيمَ ، وناجي الْغُيُومَ ، وناجي النّجُومَ ، وناجي الْقَمَرْ

فهذا الإيقاع خير لحن يعزفه الربيع ليعبر عن فرحته بعودة الحياة وانتصارها في النبات الجديد .

على أن من الموسيقى ما هو أخفى من هذا دبيباً ، وأكثر اتحاداً مع العاطفة السارية في النص. وتلك هي الموسيقى النفسية التي تحس بها في المقطوعات الثلاث الأولى قوية هادرة ، عنيفة عالية . فاذا ما بدأ الشاعر يتتبع البذور في رحلتها الخالدة — ما خلدت الأرض — رأيت الموسيقى النفسية هادئة كامنة كأنها تحبس أنفاسها . حتى تنتفض بعد انتصار البـذور في نغم عال يذكرك بعلو النغم في مطلع القصيدة .

وهكذا ترى العناصر الشعرية متآزرة في وحدة عضوية ، تحس معها أنك أمام فرقة موسيقية متعددة المعازف، ولكن ما تسمعه من أنغامها متآلف اللحن موحد التأثير .

في المسرحية الشعرية وعناصر بنائها

عرف النصف الثـاني من القرن الماضي عدة محاولات ، لتأليف مسرحيات شعرية ، وذلك ما لم يكن لتاريخ الشعر العربي به عهد في عصوره المختلفة ، على أن هذه المحاولات لم يتح لها أن تصل إلى مستوى جيد قبل أحمد شوقي ، الذي قدم للمسرح ست مسرحيات شعرية منها « عنترة ».

عرض لموضوع عنترة :

موضوع هذه المسرحية قصة عنترة بن شداد وابنة عمه عبلة بنت مالك العبسي كما روتها كتب الأدب العربي وكما تصورها أحمد شوقي ، وقد بناهـا الشاعر على أربعة فصول أوجز القول في أحداثها :

يصور الفصل الأول بعض سمات الحياة البدوية الجاهلية في نجد ، ونرى في هذا الفصل (عنترة) شاكياً هواه ، و (صخراً) الفتى الوسيم المعجب بوسامته ساعياً إلى خطبة عبلة ، التي تحب عنترة ، أما صخر فتهواه فتـــاة أخرى هي (ناجية) ، ونرى اللصوص يغيرون على الحي ، وتستغيث عبلة فيسارع عنترة إلى نجدتها واستنقاذها من أيديهم ، ويشكو لها هواه ، ونرى أحد العبيد ومعه نسور وأشبال مما اصطاده عنترة ، وفي ختام هذا الفصل يلتقي عنترة وصخر ، ويدور بينهما حوار ينتهي بفرار صخر .

وفي الفصل الثاني يخطب صخر عبلة ، ولكن أباها يشترط رأس عنترة مهراً لابنته ، ويعد صخر بتقديم هذا المهر الهائل ..

وفي الفصل الثالث نرى عنترة في مناجاة مع عبلة ، ولكنه يرى في عينيهـا صورة عبدين يريدان اغتياله ، فيصيح فيهما ، فيسقط أحدهما ميتاً ويفر الآخر ، وبهذا نظن أن العوائق بين الحبيبين قد زالت غير اننا لا نلبث حتى نرى منافساً آخر خطيراً لعنترة هو « ضرغام » وهو بطل لفارس يعرف قـدر الأبطال الفوارس ، ولهذا فهو يغضب ويلوم أبا عبلة حين يطلب منه رأس عنترة مهراً ، ويلتقي ضرغام وعنترة ، ويتكاشفان ثم يتحاكان إلى عبلة، وينتهي المنظر الأول من هذا الفصل بغارة على الحي ، كما ينتهي المنظر الثاني منه بقتل ضرغام ورسم قائد الفرس .

وفي الفصل الرابع تتبين أن صخراً نجح في الحيلولة بـين الحبيبين ، فقد أقيمت الافراح في حي بني عامر بمناسبة زفاف عبلة إليه ، ولكن عنترة يكون قد دبّر الأمر ، فيأمر فتزف (ناجية) إلى صخر ، ويزف هو إلى عبلة بعـد أن يبارز طائفة من الأبطال ويتغلب عليهم واحداً واحداً . وتنتهي المسرحية بزواج صخر وناجية وبزواج عنترة وعبلة .

والآن بعد أن عرفنا موضوع المسرحية نستطيع أن نقف أمـــام أحد مشاهدها ، لنرى في ظله مفهوم البناء المسرحي وعناصره .

ناجية :

خيمتُكِ الحمراءُ يـا عبْلَ لعَمْري فاخرَه
تصلُح أن يسكُنَها عقائـلُ المنـاذِرَه

فتاة :

مُتِّعْتِ يا أختُ بها ولا تزالُ عامرَهْ
وعاش أهلوكِ وعاش مالكٌ وعشتِ في بيتكِ يا عبلُ المدى
مَعْ رجلٍ كأنه ليثُ الوغى

صخر : بل رجلٍ كأنه بدرُ الدجى

عبلـة :

بدرُ الدجى؟ لا، ليس ذاك بغيْتي نحن الغواني حَسْبُنا بدرُ السما
إن كان في الأسمارِ باتَ عندنا أو في الكرى على المضاجعِ انحنى
البدرُ في بيضِ لياليهِ معي

صخر : ماذا تريدين إذن ؟

عبلة : ليْثَ الشَّرى

أريدُ أجلاداً شديدةَ القُوى وساعداً خَشْناً كجُلْمودِ الصّفا

صخر :

وسِحْنَةً كأنما قد قُلّبَتْ على هَبابِ القدْرِ وجهاً وقفا

عبلة :

تريدُ أن تسخرَ منْ عنترةٍ ؟ بَيِّن كَفَى يا صخرُ تعريضاً كفى
إن كنتَ كالفتيانِ فامْضِ لاقِهِ

صخر : أنا ألاقيه ؟ أمجنون أنا ؟

لِمْ لا تقولين الْقَ حيةَ الصفا أو أسدَ الصحراءِ أو ذئب الفلا ؟

عبلة :

خلّكَ منه صخرُ، لا تقْتَسْ به لا تَتَّزِنْ صخرُ بفارسِ الوغى

صخر :

الحقُّ أني يا بنا تَ عبسٍ خانني الصَّبَرْ
سئمتُ من عنترةٍ ومن ثنائه العَطِرْ
ومن حديث بأسِهِ ومنْ نعوتِه الأُخَرْ
وفتنة البَدْوِ به وشأنه بين الحضَرْ

أكلُ ذئبٍ ريشَهُ ... وشبْعُه من البشرْ
وكلُّ ليثٍ فاتك ... وكلُّ حيّةٍ ذكَرْ
وكلُّ سيْلٍ لم يَدَعْ ... وكلُّ ريحٍ لم تذَرْ
عندَ الرجال والنسا ... ءِ كائنٌ له خطرْ ؟

عبلة :

خلّينَ صخراً دَعْنَهُ ... قد قتلَ الفتى الحسَدْ
أسمعْنَ شاةَ عامرٍ ... ماذا تقولُ في الأسد ؟

صخر :

شاةٌ أنا يا بناتَ عبسٍ ... أحسبْتنَني الشّاة،ما يضرُّ؟
في الشاة — واللهِ — كلُّ خيرٍ ... وليس فيها أذىً وشرّ
مِزَاجها هادىءٌ لطيفٌ ... وشكْلُها رائقٌ يسرُّ

عبلة (ضاحكة) :

اضحكْنَ يا بناتُ ... العامريُّ شاةُ

(ثم إلى صخر) بسْ بسْ تعالي بسْ بسِ

أخرى : هُسْ شاةَ عامرٍ هُسِ
خذي كُلي من تُرْمُسي

صخر : شهد الله قد أسأْتنَّ فَهْمًا

عبلة : نحن ؟ بل أنتَ قد أسأتَ مقالا

صخر:

ما الذي قلتُ ؟

عبلة :

قلتَ ما قيمةُ البأ ... سِ ، وصغّرتَ عندنا الأبطالا

صخر :

إنما قلتُ تأخذُ الذئبةَ الذئـ ـبُ وتُعطى اللباءةُ الرِّئبالا(*)

وابنةُ الناس لابنهمْ فقديماً سخّرَ اللهُ للنساءِ الرِّجالا

عبلة :

لا تُريدُ الرجالَ يا صخرُ إلا جبنـــاءَ أذلةً أنذالا

صخر :

بل أريدُ الحياة خيراً وسلماً ليس شراً سبيلُها وقتالا

أريـــدُ الجمالَ لهذا الجمال وأبغي الشبابَ لهذا الشبابْ

ويحزُنُني أن تزفَّ الظِّباءُ إلى أُسدِ الغابِ أو للذئابْ

وأن تُحمَلَ امرأةٌ كالشماعِ عروساً إلى رَجُلٍ كالهِضابْ

وفي البيد كلُّ فتىً كالسراج إذا أظلم الليلُ أو كالشهابْ

عبلة :

جميلٌ وليس بحامي البيوتِ ولا مانعٍ منْ يدٍ مَالَهُ

إذا ما عوى الكلبُ ضلَّ السلاحَ وبلَّ من الخوفِ سروالَهُ

يجودُ بزوجتـــه للمُغير ويرمي إلى الذئبِ أطفالَهُ

صخر : ومن تعنين يا عبل ؟

عبلة : ومن يا صخر من تعنِيي ؟

لقـد أمرفْتَ في التعريـ ـضِ بالليث وفي الطّعْنِ

(تسمع ضجة وأصوات استغاثة من ناحية الخيام)

عبلة :

وَيْحَ جيراني وَوَيْحِي صرَخـــاتٌ وَصَفِيرُ

---

* لعل الصحيح لغوياً « ونعطي اللباة الرئبالا » أي للأسد أنثاه فهي به أحق وأولى .

وعلى الخيماتِ أشبـاحٌ وأقـدامٌ تـدورُ
أتُرى قـد نزل اللّصُّ بعَبْسٍ والمغيرُ ؟

صخر :

الحيـاةَ الحيـاهْ النجـاةَ النجـاه
الفِـرارَ الفـرارْ الفـرارَ الفـرار(١٣٦)

(يفر الجمع من هنا ومن هناك وتبقى عبلة وحدها
فتخرج إليهـا من الخيمة الخادمة سعـاد)

عناصر البناء المسرحي :

يقوم البناء المسرحي على الموضوع ، والشخصيات ، والحوار ، وهذه هي العناصر الأساسية المتصلة بالنص المقروء للمسرحية ، على أن المسرحية تكتب دائماً لتمثل لا لتقرأ فحسب ، ومن ثم فان هنـاك عناصر مساعدة خارجية هي المسرح والممثل ، وما يحتاج إليه المسرح من مناظر وإضاءة مثلا ، وما يحتاج إليه الممثل من أزياء وأقنعة مثلاً مما يساعد على تجسيم ما يصوره الكاتب ويبعث فيه الحياة والحركة على المسرح ، على أننـا لن نعنى بغير العناصر الذاتية للمسرحية .

الموضوع (أو الحكاية أو الحدث) :

هو الفكرة أو القصة التي تعالجها المسرحية بما تضمه من أحداث ، وما يقوم بها من شخصيات ، وما يجري فيها من حوار ، وقد سبق أن عرضنا عليك موضوع مسرحية « عنترة » ، ولعلك لاحظت مبالغة مثلاً في تصوير قوة عنترة إذ يموت عبد من صرخة لعنترة ، وهذا ما ينبغي تجنبه حتى تكون الأحـداث منطقية ومعقولة ، تُقنع بواقعيتها .

وقد قسم المؤلف الأحداث إلى أربعة فصول تختلف في المكان ، فبعضها في مضارب بني عبس ، وبعضها في حي بني عامر ، أو تختلف في الزمان فبين بعضها أيام ، وبين بعضها شهور ، ثم يتكون الفصل من منظر واحد أو اثنين ، فقد تقع الحوادث خارج الخيام أو داخلها ، وقد تكون الحوادث قبل معركة أو بعدها ، وكل هذا يستدعي تغيير المنظر ، وأخيراً يتكون المنظر من العديد من المشاهد التي قد تتجاوز العشرين ، تبعاً لتغير الشخصيات أو الحوادث على المسرح .

الشخصيات :

تتصف الشخصيات في داخل المسرحية بصفات تتحقق في كل عمل مسرحي جيد ، وأهم هذه الصفات ألا تفقد كل شخصية صلتها بالعالم الحقيقي الذي تعيش فيه ، وألا يفرض المؤلف نفسه عليها فتتحول إلى أبواق تنطق بأفكار المؤلف ، أو دُمىً يحركها إصبعه ، ويستطيع المؤلف أن يبث أفكاره بطريقة خفية غير مباشرة حتى نشعر بأن شخصياته تتصرف بحرية وبطريقة طبيعية تلقائية ، كذلك تتصف الشخصية بالوحدة ، بمعنى أن كل ما يصدر عنها من قول أو عمل يمكن تفسيره في ضوء المنطق الخاص لهذه الشخصية ، وتتصف الشخصيات في مجموعها بالتنوع وبالتفاعل والصراع ، إذ لا سبيل إلى تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة في ميولها وأفكارها وغاياتها ، أو من شخصيات غير متفاعلة ، فمن صور التفاعل تتولد بنية المسرحية ، والشخصيات في المسرحية الفنية تدل على « معنى إنساني » يصلح أن يشاهده كل إنسان مع اختلاف الأمكنة والأزمنة بالرغم من أن المؤلف قد صورها في مكان وزمان معينين حتى يعطيها طابعها الواقعي ، وآخر ما نذكره من صفات الشخصية المسرحية هو أن المؤلف يبرز كلاً منها منفرداً بخصائصه الجسمية والنفسية والاجتماعية .

ولو رجعت إلى المشهد الذي سقناه لك من « عنترة » لرأيت « صخراً » مثالاً للشاب الجميل الجبان الذي يعجب بجماله ويبرر جبنه . وهو مثال نصطدم بمثله في كل عصر وفي كل بيئة ، ولهذا فهو متصل بالعالم الحقيقي ، ويدل على « معنى

إنساني عام ، ألا تراه يقدم نفسه بقوله :

بل رجلٌ كأنه بَدْرُ الدّجَى ؟

ثم ألا تراه لا يبالي أن تشبِّهه عبلة بالشاة ، فهذا عنده لا يضير :

في الشاةِ والله كلّ خيرٍ   وليس فيها أذىً وشرّ
مزاجُها هادىء لطيفٌ   وشكلُها رائقٌ يسرّ ؟

ثم ألا تراه يبرر جبنه بقوله :

بل أريد الحياة خيراً وسلماً   ليس شراً سبيلُها وقتالاً ؟

ولو رجعت إلى المشهد ورأيت « صخراً » حين يطلب الحياة والنجاة والفرار والقفار هرباً من المغيرين لتأكدت أن هذا هو النتيجة الطبيعية لفتى معني بجماله مدافع عن جبنه ، وهذا هو معنى وحدة الشخصية في حدود هذه الشواهد .

كما أنك لو رجعت إلى مطلع المشهد فطالعتك خيمة « عبلة » الحمراء التي تصلح لسكنى عقائل المناذرة ، لعرفت أن الشاعر قد نقلنا إلى البيئة البدوية التي جرت فيها الأحداث ، وهي بيئة لا نلمسها فقط في صورة الخيمة وذكر المناذرة بل نلمسها كذلك في المثل الأعلى للرجل الذي تريده « عبلة » .

أريد أجلاداً شديدة القُوى   وساعداً خَشْناً كجلود الصفا

فهي تريد الرجل الذي يحميها من كل ما يغير عليها من إنسان أو حيوان ، وذلك واضح من ردها على « صخر » بقولها :

جميلٌ وليس بحامي البيوتِ   ولا مانعٌ من يدٍ مَالَه
إذا ما عوى الكلبُ ضلّ السّلاحَ   وبَلّ من الخوفِ سرْوالَهُ
يجودُ بزوجته للمُغيرِ   ويرمي إلى الذئبِ أطفاله

وهذا المثل في البداية أظهر منه في أية بيئة أخرى ، كما تلوح معالم البيئة

وجوّها في الحديث عن حية الصفا وأسد الصحراء وذئب الفلاة ، والسيل الذي لا يدع والريح التي لا تذر والشاة التي لا تضر ، وبهذا ترى الشاعر قد نجح في تلوين المشهد باللون المحلي وان كان ذا معنى عالمي كما عرفت .

وقد وضحت لك من الشواهد السابقة سمات « صخر » الجسمية ، فهو جميل وسماته النفسية ، فهو جبان ، وأما السمات الاجتماعية فتظهر في مشاهد أخرى إذ تعرف منها أنه من سراةِ بني عامر ومترفيهم ، يتضح ذلك من حوار قصير مثلاً دار بين فتاة وناجية :

الفتاة : من الفتى ؟

ناجية : مِنْ عامرٍ أبوهُ مَوْفُورُ النّعَمْ
يقال في حظارِهِ ألفان من حُمْرِ النعمْ

أما التنوع في الشخصيات والصراع بينها فهو ظاهر في هذا المشهد إذا قارنت بين جبن صخر ، وحب عبلة للشجاعة ، واصطدامها بصخر لجبنه ، ولكن التنوع والصراع يتجليان أكثر في عرض المسرحية إذ ترى « ضرغاماً » على النقيض من صخر ، ومع ذلك فهو يختلف عن عنترة ، وإذ ترى ناجية على النقيض من عبلة فالأولى تحب صخراً لحسنه برغم جبنه ، والثانية تحب عنترة لشجاعته ولقوته وشاعريته ، وهكذا تتنوع الشخصيات مما يساعد على حدوث تفاعل وصراع بينها .

على أنك ربما لمست أن تصوير شوقي لجبن صخر لا يخلو من مبالغة ، فهـــو لا يكاد يسمع ضجة المغيرين واستغاثات بنات عبس حتى يولي الفرار معتصماً بالقفار بطريقة مفتعلة ، ولعلك أيضاً لمست المبالغة في تصوير إعجـــاب صخر بجماله ، ومعنى هذا أن صخراً قد صار — إلى حد ما — دمية في يد المؤلف .

على أن مثل هذه المبالغات في تصوير بعض الشخصيات قد تكون مقصودة لتحقيق توازن بين المرح والفكاهة اللذين يبعثهما صخر ، والبأس والجـد اللذين يتصف بهما عنترة .

الحوار :

إذا كانت الأحداث أو الحكاية تستلزم ضرورة وجود شخصيات مسرحية متنوعة متصارعة، فإن الصراع بين الشخصيات لا يستطيع أن يعبر عن الأفكار الجزئية التي تتطلبها المواقف المختلفة ، ولا عـن الفكرة الكلية للمسرحية إلا بوساطة الحوار ، وهـذا يؤكد حقيقة هامـة ، هي أن عناصر البناء المسرحي ملتحمة متشابكة في وحدة تضمها جميعاً ، وإذا كنا – نظرياً – نفرق بينهـا فذلك خضوع لضرورة الدرس والنقد .

وأهم خصائص الجملة في الحوار المسرحي أنها وضعت أصلاً لتقال ، لا لتقرأ ، تقولها شخصية معينة ذات مستوى نفسي واجتماعي معين ، لتؤدي بهـا فكرة معينة في موقف معين من المسرحية، ولتترك آثاراً معينة في الشخصيات المسرحية التي تسمعها ، ولا بد للكلمة أن تتلاءم مع هذا كله .

ومن أخطر ما يتعرض له الحوار المسرحي أن يكون خطابياً ، وذلك حين يشعر القارىء أن الشخصية لا تتوجه بحديثها للشخصيات المسرحية الأخرى ، بل إلى المتفرجين ، ففي هذا إكراه للموقف على تقبل العبارة الخطابية ، ومن الأخطار الفنية كذلك أن تكون العبارة غنائية تهبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية ، فبهذا تنفصل الشخصية عن زميلاتهـا في الموقف ، ويتوقف الحدث المسرحي عن التطور .

فإذا رجعت بهـذه المقاييس إلى المشهد المسرحي الذي عرض عليك رأيت أن ما جرى على لسان كل شخصية كان ملائماً لمستواها النفسي والاجتماعي، ولعل هذا قد اتضح لك من الحديث السابق عن الشخصيات .

وإذا رجعت إلى المشهد كرّة أخرى رأيت عبارة قول الفتاة : « مع رجل كأنه ليث الشرى » قد تركت أثراً معيناً مقصوداً إذ تدخل صخر فقال :

بل رجل كأنه بدر الدجى

ثم إن عبارة صخر قد أثرت بدورها في عبلة فأعلنت زهدها في رجل له مثل هذه الصفات . ومـا أن عبرت عن أمنيتها في رجل شديد خشن حتى عرض صخر بسواد عنترة ، وهكذا احتدم الصراع بين عبلة وصخر .

وإذا عـاودت الرجوع إلى المشهد رأيت الموقف يتحكم في الجملة المقولة ، ألا ترى إلى العبارة حيث تقوى وتشتد حين تتحدث فيها عبلة عن عنترة :

أريد أجلاداً شديدة القوى   وساعداً خشناً كجلود الصفا

وإلى العبارة تصير مرحة عذبة سهلة حين تقولـها عبلة للفتيات من حولها ، ثم لصخر :

اضحكْنَ   يا بنـاتُ   العـامريْ   شـاةُ
بسْ بسْ تعالى بسْ بِسِ   هَسْ شاةَ عامرٍ هسِ
خُذِي كُلِي من تُرْمُسِ

على أنه مهما دعـا الموقف إلى السهولة والبسط في التعبير فإن ذلك لا يعني أن يهبط الشاعر إلى العامية ليتخذ منها أداة للتعبير ، فالموقف المسرحي ليس صورة عدسية للواقع المباشر ، بل انتخاب وتهذيب له ، ورقي وسمو بـه ، والمهم أن يستطيع المؤلف – بعد ترجمة الحوار إلى اللغة الفصحى – أن يرسم الشخصيات ويحدد ملامحها النفسية والفكرية والاجتماعية في صدق .

وإذا كان شوقي موفقاً فيما عرضنا له من نماذج الحـوار ، فانك في عرض المسرحية قد تصطدم بحوار خطابي تتجه فيه عبلة للجمهور ، وتتحدث بوحي عصري لم يكن متاحاً للجاهليات البدويات ، وذلك حين تقف عبلة غاضبة لتقول لعرب الجاهلية :

إلى كمْ تهيمون تحت النُّجومِ   وتفترقون افتراق السُّبُلْ ؟
وليس لكم دولةٌ في الوجودِ   وتسحبكم كالذُّيولِ الدُّوَلْ
ألمْ عَلى حوضكُمْ قيصرٌ   وكسرى على جانبيه نَزَلْ

ويحكُمُكُمْ تحت نيرِ الغريبِ ومهازهُ الأدعياءُ الدُّخَلْ (*)

همُ الأمراء وقد يرتدون بباب الأعاجيم ذلَّ النُّذُل (**)

فإذا سأل سائل قائلا : وما الذي ترمي اليه عبلة ؟ أجابت :

: أرْمِي لتحرير العربْ

من أين لأعرابية بدوية جاهلية هذا الوعي الذي يدعوها إلى تحرير العرب، وإقامة دولة لهم، والذي يجعلها تعيب عليهم تفرقهم وخضوعهم لحكم الأدعياء الدخلاء الذين يلبسون رداء الأمراء ولكنهم بباب الأعاجم أذلاء أنذال ؟.. الحق أن إدراك عبلة يرتقي هنا إلى مستوى إدراك شوقي لمشكلة العرب في العصر الحديث، ومن حق الشاعر المسرحي أن يجعل الشخصية التاريخية تخدم الواقع الراهن، ولكن بشرط أن تبدو الشخصية طبيعية لم تخرج من إطار البيئة وإطار العصر المحددين لها في المسرحية .

وقد لحظت قصر عبارات الحوار في هذا المشهد . فلم يطل الحديث بأحد المتحاورين، مما ساعد على عدم توقف الحركة على المسرح، وعلى عدم تحول الموقف المسرحي إلى فُرَصٍ لإنشاد القصائد الشعرية، وفي هذا وُفِّق شوقي كما لم يوفق في مسرحيات أخرى له مثل « مجنون ليلى » و« مصرع كليوباترة » .

وقد استطاع شوقي أن يبتكر طريقة فذة لتطويع موسيقى الشعر العربي للحوار المسرحي، فلا يقف البيت بصورته المألوفة حائلا بينه وبين تقصير الحوار إلى جملة أو كلمة واحدة إذا اقتضى الموقف المسرحي ذلك، وتلك الطريقة التي ابتكرها هي تقسيم البيت وأحيانا الشطر بين اثنين من المتحاورين أو أكثر، مثال ذلك :

عبلة : البدرُ في بيضِ لَيَاليه معي .

صخر : ماذا تريدين إذن ؟

عبلة : لَيْثَ الشَّرَى

(*) أي أن الحكام الادعياء يساعدون الغريب على ركوب الشعب كما تركب الدابة .

(**) النذل جمع نذل والصواب أنذال أو نذول أو نذلاء .

العاكسات المتماثلة في مسرحية مصرع كليوباترا

وقد فرغنا الآن من مشاهدة هذه المسرحية « مصرع كليوباترا » لأحمد شوقي، يسعني أن أقدم ما لديّ من محاولة نقدية ، وكان لا بد من هذه المشاهدة الكاملة للمسرحية ، أو من افتراض حدوثها ، حتى أتجنب خطيئة فنيـة كبيرة ، هي محاولة تلخيص المسرحية قبل التعرض لنقدها ، فالمسرحية تشتمل على أحداث بعضها يصغر ويدق ، وبعضها يفدح ويجلّ ، وليس جليلها دائماً بأهم من دقيقها ، والمسرحية تقدم عـــدة شخصيات لكل دورها ، ولكل سماتها الجسدية والاجتماعية والنفسية ، ولكل منها بالأخرى علاقاتها الظاهرة والخفية ، فمـاذا آخذ من هذا كله وماذا أدع ؟ أمر يحسمه ويقترفـه كل من يتعرض لتلخيص عمل فني .

سأفترض إذن اننا فرغنا — الحين — من مشاهدة مصرع كليوباترا ، أو على الأقل فرغنا من قراءتها قراءة نقيم لهـا في خيالاتنا مسارح ، ونحرك على هذه المسارح الشخصيات ، وننطقها ونلبسها، ونضعها في الإطار المكاني بالاسكندرية والإطار الزماني لعصرها قبل الميلاد .

وبعد هذا الافتراض استبيح لنفسي أن أتقدم خطوة إلى ما أريد .

ازدواج العقدة ورفض التفسيرات التقليدية له :

تتضمن « مصرع كليوباترا » عقدة مزدوجة، فإن هناك قصتين ، أو سلسلتين مـن الأحداث ، الأولى قصة كليوباترا وأنطونيو ، وتلتهي بمأساة ، إذ ينتحر

البطلان ، والثانية قصة حابي وهيلانة ، وتنتهي نهايـة سعيدة ، إذ يتزوج الفتيان .

وصحيح أن القصة الأولى – قصة كليوباترا وأنطونيو – قد غطت أحداثها مساحة كبيرة من هذه الدراما ، ولكن القصة الأخرى موجودة مع هـذا ، كما أن أهمية الواقعة لا تقاس بمساحتها ، ولكن تقاس بمدى صلتها وبنوع صلتها بفكرة المسرحية ، ولا أقصد بلفظة « الفكرة » معناها الشائع في النقـد المسرحي ، وهو « الأحداث » ولكن أقصد بؤرة الحيـاة النفسية للأحداث أو مقصدها الذي تنجم منه كل أحداثها من كل موقف على امتداد المسرحية .

وهكذا فإن موقفي النقدي من هذه المسرحية ينبغي أن يدور حول البحث عن الفكرة المسرحية لمصرع كليوباترا ، ومحاولة التعرف على الوشائج والعلاقات التي تربط بين هذه « الفكرة » وكل أحداث المسرحيـة ، سواء في ذلك قصة كليوباترا وأنطونيو ، وقصة حابي وهيلانة ، بل سواء في ذلك أية من هـاتين العقدتين ، وما قد يتخلل المسرحية من مشاهد استطرادية مضحكة .

وفي سبيل نشدان معرفة التكامل ومداه بين عناصر هذه المسرحية . وايضاح العلاقة الصحيحة بين أحداثها ، لن نقول إن العلاقة سببية منطقية ، ولن نقول إنها ناشئة عن حرص على إحداث نوع من التوازي الساخر بـين دوافع الحب ودوافع الحرب مثلاً ، أو بين حياة المهرجين وحياة الأبطال .

إن قصارى ما أتصور أن تقوله فكرة العلاقة السببية المنطقية هو أن العقدة الثانوية في هذه المسرحية ، وهي قصة حابي وهيلانة ، تهدف إلى غاية محددة ، كغيرها من الأحداث الثانوية ، تلك هي مساعدتنا في التعرف على شخصية كل من كليوباترا وأنطونيو في مواقف مختلفـة ، ومن زوايا مختلفة ، ولعل فيما درج عليه النقاد من تسمية مثل هذه العقدة وتلك الأحداث باسم ثانويـة ، لعل في « وسمها » بهذا ، أو « وصمها » به ما يغري بالمبادرة إلى اعتبار كل مـا حول العقدة الأساسية خادماً لها ، ما دام « ثانوياً » كما شاعت التسمية بين النقاد .

وان قصارى ما أتصور أن تقوله فكرة التوازي الساخر بين العقدتين هو أن ثمة توازيا بين حب كليوباترا وحب هيلانة ، فحب كليوباترا حبٌ ظنينٌ منهم ، وحب هيلانه مبرأ من التهم والظنون .

ولكن التقابل بين العقدتين على هذا النحو أو على نحو مثله يفقد المسرحية كثيراً من قيمتها ، لأن المسرحية لم تقصد إليه وحده ، ولم تجعله كل أهدافها .

من الظلم إذن أن نفسر ازدواج العقدة وتنوع الأحداث في هذه المسرحية بالعلاقة السببية ، أو بفكرة التوازي الساخر بين عقدتيها .

وكذلك ليس ازدواج العقدة مجرد حيلة مسرحية لإراحة رواد المسرح ، وليست الاستطرادات المضحكة ، التي تعترض التيار العام للأحداث ، بمجرد تفريج كوميدي Comic relief ، ففي ظل ما ينبغي للعمل الفني من وحدة عضوية ، لا بد أن يكون لكل حدث وظيفته المسرحية ، النابعة من مدى اتصاله ، ونوع اتصاله ، « بالفعل » الرئيس ، أو « بفكرة المسرحية » .

ولعلنا نتأكد أكثر من عدم كفاية التفسير بالترويح الكوميدي لتنوع العقد والأحداث ، وللجمع بين عناصر المأساة والملهاة ، إذا نظرنا إلى بعض المشاهد ، التي يختلط فيها المأسوي باللاهي ، في ظل الإطار العام للمسرحية .

لنقف مع أول مشهد :

كان الحوار في الفصل الأول بين أمناء المكتبة من شباب مصر (حابي وديون وليساس) يدور حول الشعب المضلل الذي أثر البهتان فيه وانطلى الزور عليه ، فشرع يهتف بحياتي قاتليه أنطونيو وكليوباترا ، بعد أن أشيع أنهما انتصرا في معركة اكتيوم البحرية ، وكان شباب المكتبة ساخطين ناقمين على الطغاة المستهترين . وفي هذا الجو لاحت هيلانة وصيفة كليوباترا ، تلك التي تربطها بحابي عاطفة نبيلة ، وحينئذ يدور الحوار التالي بين ليساس وحابي .

ليساس : [هامساً لحابي] :

حابي صهٍ قد ظهرت هيلانة وأقبلت بالطلعة الفتانه
تنفح كالزنبقة الفيسانه

حابي :

ليساس أنهاك عن المجانة هيلانة في القصر قهرمانة
لها وقار ولها مكانة (١٣٧)

فهذه معابثة لم تتم ، أراد ليساس أن يداعب صاحبه ، فحسم حابي عليه الطريق ناهياً إياه عن المجون ، فهل كان فيما قال ليساس ما يستدعي هذه الحدة الحاسمة ؟ لقد وصف طلعتها بالفتنة ، ورآها ريانة ذات عبير كالزنبقة ، ولكن هذا الغزل استثار حابي على نحو ما رأينا ، فما الذي تقوله المسرحية بهذا المشهد؟ إنها تريد أن تقول — ونحن في أول لقاء لنا مع هيلانة ومع علاقتها بحابي — إن قصة حابي وهيلانة ليست للترويح والترفيه ، وإن هيلانة « لها وقار ولها مكانة » ثم تزداد القيمة الدرامية لهذه الدلالة إذا كنا قد وعينا ما سبق هذه القصة بقليل من إشارة إلى قصة العلاقة الشائنة المشينة بين أنطونيو وكليوباترا ، تلك التي عبر عنها ديون وهو يعلق على هتاف الجماهير :

هتفوا بمن شرب الطلا في تاجهم وأصار عرشهمو فراش غرام
ومشى على تاريخهم مستهزئاً ولو استطاع مشى على الأهرام (١٣٨)

فالتضاد بين القصتين يقوي من دلالة كلتيهما ، ويجعلنا أكثر تهيؤا لوضع قصة حابي وهيلانة في إطار خاص بعيد عن الترفيه والترويح الكوميدي ، ولعل — أكثر من ذلك — يهيئنا لتفهم الدور الحقيقي الذي تقوم به قصتهما في المسرحية ، فمنذ ظهرت هيلانة في هذا الفصل الأول ، حتى بارك أنوبيس زواجهما بحابي . وعلاقتها بعيدة عن الريب والظنون ، لتتلاءم بهذا الطابع الطهور العف مع الرسالة التي ينهض بها حابي ، طوال زمن المسرحية ، والتي يرجى من الأسرة الجديدة (من حابي وهيلانة) أن تنهض بها بعد زمن المسرحية .

ثم لنقف مع ثاني مشهد :

كان الحوار بين حابي وشيخ المكتبة زينون قد تطور واحتدم ، حتى كشف عن جانب رقيق هزلي في شخصية زينون ، فهو يهيم بكليوباترا ويحسد كل شاب ذي شعر فاحم، ويتخلل الحوار ما يؤكد طابع العلاقة بين أنطونيو وكليوباترا:

صباحهما مغازلة وصيد ‏ ‏ ‏ وللأقداح والقبل المساء(١٣٩)

ويتخذ حابي ذكر ذلك سببا لإثارة الغيرة في قلب زينون ولبعث الوطنية في نفسه ، فيتم حابي قوله :

أترضى أن يكون سرير مصر ‏ ‏ ‏ قوائمه الدعارة والبغاء ؟
أتهدم أميبة لتشيد فرداً ‏ ‏ ‏ على أنقاضها ؟ بئس البناء (١٤٠)

ويتطور موقف زينون ، من هائم يناجي طيف كليوباترا في المكتبة ، غير شاعر بأن الأمناء يسمعون إليه وينكرون عليه ، إلى وطني ثائر ، ينضم إلى جماعة الوطنيين الذين يناصبون روما العداء ، ولكنه لا يلبث حتى يعلن جندي قدوم الملكة إلى المكتبة ، فيعود زينون إلى هيامه وذهوله ، وإلى انبهاره بشخصية الملكة ، التي ما تكاد تحييه هو والأمناء حتى يرد التحية قائلاً :

سلام السماوات في مجدها ‏ ‏ ‏ على ربة التاج ذات الجلال
تمنيت رأسين لا واحداً ‏ ‏ ‏ إذا مست الأرض هام الرجال
أطاطيء رأساً لمجد النبوغ ‏ ‏ ‏ وأخفض رأساً لمجد الجمال

فيتلفت حابي وديون وليساس بعضهم إلى بعض أسفاً ، ويعلق أنشو مضحك الملكة بقوله :

أما يكفيه عن رأسين ‏ ‏ ‏ ن رأس فيه وجهان ؟
فحيناً هو مصري ‏ ‏ ‏ وحيناً هو يوناني
وفي مجلس يوليوس ‏ ‏ ‏ وأنطونيوس روماني
وإن لاقى أغا القصر ‏ ‏ ‏ فنوبي وسوداني (١٤١)

فهذا المشهد يتضمن جانباً هزلياً ، ولكنه لا يخلو من جو ساخر ، فزينون وسيلة لفضح التلاشي والانبهار أمـــام جمال التاج أو جلاله ، ولفضح النفاق والتزلف لذوي السلطان ، ومن المؤكد أن الحوار بين أنشو وزينون يقدم أكثر مشاهد المسرحية ترويحاً وأقربها إلى الترفيه ، ولكن ها قد رأينا ما وراء هذا من غايات جادة ساخرة .

وأخيراً لنقف مع هذا المشهد :

كان أنطونيو وسائر المدعوين إلى مائدة كليوباترا قد بلغوا من القصف مداه، وكان السكر قد بلغ بهم مبلغه ، حتى اندفع أنطونيو يزايـد على الكئوس التي يشربهـــا في حب كليوباترا .. « ثلاثاً أربعاً عشرا » ، وحتى قال له أنشو المضحك :

وإن شئت فعشرين   إلى مـا بعدهـا سكرا
وإن شئت من الدنيا   وصلنا السكر للأخرى(١٤٢)

وكان أنطونيو قد كشف عن ضآلة شخصيته أمام سلطان كليوباترا ، فهو أمام قواده الرومانيين يوافقها على أنه ليس ابن روما وانـه يبرأ من موطنه ، فإذا أمعنت كليوباترا في تحقير روما ، والتعبير عن سخطها على روما ، تحركت في أنطونيو بقية من نخوة ووطنية ، ودعاها إلى ألا تجرح قواده ، وألا تنـال بالأذى أجنـاده ، وأن تقلل السخط على بلاده ، ولكن كليوباترا تأبى عليه ذلك ، وتسرف في إذلاله بقولها :

أنطونيو ما أنت رومانيّ   ألم تقل إنك لي جندي ؟

فيخضع أنطونيو أمام سلطانها ، ويسرف في إقرار الذل فيه قائلاً :

بلى وزدت أنني مصريّ   وانني تابعك الوفيّ
ما في سوى رضاك لي مضيّ

فيعلق أنشو على هذا بقوله :

تلك واللهِ قضية — أصبح الراعي رعيهْ
حكم الحكم على قيـ — صر والحب بليـهْ
صار كالشعب وساوى — همج الاسكندريهْ(١٤٣)

وفي هذا الجو يتقدم حبرا العراف ليقرأ في كف أنطونيو ، فينظر فيها ، ثم يشير إلى انتحاره ، بتورية لطيفة :

حياته في يديه — والناس يحيون قسرا
إن شئت عشت نهاراً — أو شئت عمرت دهرا

فيهمس قائد روماني إلى زملائه :

لو كنت منـه قريباً — لقلت في أذن حبرا
حيـاته في يديه ؟ — أم في يدي كليوباترا ؟(١٤٤)

فنحن هنا أمام فواصل أقرب إلى الترويح الكوميدي ، غير اننا لا بد أن نلحظ أن هـذه الفواصل كلها وسيلة للنيل من أنطونيو ، وانقياده الذليل لكليوباترا ، ومن سكره وعربدته .

ويتضح ما وراء هذه الفواصل العابثة من غاية درامية إذا عرفنا أن الفصل الثاني من المسرحية وهو الذي امتلأ بهذا الصخب والضحك والعربدة .. هـذا الفصل قد أزيح الستار عنه في ظل نذر وتوجسات اختتم بها الفصل الأول ، حيث قال قائد روماني :

- أميري أنطونيو أفي الحق أننا — نبيت سكارى والعدو مُبَيِّتُ ؟
ألا إنه ليل له ما وراءه — غرامك حي فيه والمجد مَيِّتُ(١٤٥)

ويتخلل هذا الفصل – الثاني – نذير آخر ، يؤكد الغايـة الدرامية التي تريدها المسرحية من وراء هذه الفواصل الترويحية ، حين يدخل أخيل قائـد الأسطول ، ويقول لأنطونيو :

مولاي إن البحر يُخـ فى سرُّهُ ويكتمُ
ومـا نواه في غـد مثل غـد مستبهَمُ
فـلا أقول مقـدمٌ ولا أقـول محجمُ
ولا أقول ينبري للحرب أو يستسلم

فيلقي هذا النذير على جو القصف ظلالاً من التوجس حاولت كليوباترا أن تزيحها بزجرها أخيل :

فلا تكن كداخل على النـدامى يلطم
أتيتهم منادمـا لم تأتهم ليندموا (١٤٦)

فلعل أهم الغايات الدرامية التي يؤديها الترويح في هذا الفصل ، وفي ظل هذه النذر تقديم التبرير الفني للنهاية المحتومة للقيم الفاسدة التي يمثلها كل من أنطونيو وكليوباترا كليهما ، وفي هذا المساق يتجلى من ختام هذا الفصل اللاهي ما يتضمنه من سخرية لم تقصدها كليوباترا ولكن المسرحية بترتيب أحداثها تقصدها ، ففي ختام الفصل تودع الملكة أنطونيو بمثل قولها :

امض إلى الهيجاء أنـ طونيو كما يمضي الأسد
امض إلى المجد ولا يقعدك شغل في البلد
المجد لا يسأل عن صاحبـة ولا ولد
أنت لروما في غد وقيصرون بعـد غد
يا ليث سر ، يا نسر طر عد ظافراً أو لا تعد (١٤٧)

فهل ترى يمضي الأسد مخموراً للهيجاء ؟ وهل مثل أنطونيو يمضي إلى المجد غير سائل عن صاحبة ، وهو الذي رأيناه يتلاشى أمام صاحبته ؟ وهل يمكن أن يكون أنطونيو لروما في غده ، وهو الذي رأيناه يبرأ من روما ، ويرضى أن يكون من همج الاسكندرية ؟

هذا التضاد الساخر بين إهابة كليوباترا وواقع أنطونيو ليس ترفيهاً أو ترويحاً بقدر ما هو حيثيات درامية للحكم بالإعدام على أنطونيو وكليوباترا كليهما وعلى ما يمثلانه من قيم فاسدة .

ولدى الوعي بما ينساط بالمشاهد ، التي تلتقي فيها عناصر مأسوية بأخرى ملهوية ، من غايات درامية ، لا أحسب أن من الممكن أن يقال إن النهاية السعيدة في قصة حابي وهيلانة قد أريد لها أن تلطف من وقع النهاية الفاجعة في قصة كليوباترا وأنطونيو ، مرضاة للجمهور الذي عاصره شوقي ، أو لجمهور المسرح عامة .

وليس لديّ ما أقوله إزاء هذه التفسيرات السالفة إلا أنها مريحة جداً ، تريح قائليها من محاولة البحث وراء الأحداث المتشابكة المختلفة من غاية درامية ، تحتم هذا الاختلاف في نهايتي المقدمتين .

ولقد تعبت فلم أؤثر الراحة ، واجتهدت فلم أرتض السلامة ، ولعلي أصيب بذلك أجرين ، فإن لم أصبها فبحسبي أجر واحد أعود به إلى أهلي ، وما علي الآن إلا أن أسوق حصاد هذا التعب وذلك الاجتهاد .

التحرر من المقولات السلفية :

نحن مع هذه المسرحية بحاجة إلى التحرر من كل المقولات التي أطلقت حولها ، وبحاجة إلى أن نتخذ من الحياة الداخلية للمسرحية ذاتها حجة لنا في وجه أية مقولة ، لم تنبع من داخل المسرحية ، حتى ولو كانت هذه المقولة لأحمد شوقي نفسه .

وأهم ما قيل حول مصرع كليوباترا أنها كلمة إنصاف لهذه الملكة ، التي طالما تناولتها الأقلام بالظلم والتجريح ، سواء في ذلك أقلام المؤرخين وعلى رأسهم بلوتارك ، وأقلام صانعي الدراما ، من أمثال « جودول » الفرنسي مؤلف « كليوباترا الأسيرة » ، و « صموئيل دانيل » الانجليزي مؤلف « كليوباترا »

و« شكسبير » مؤلف « أنطوان وكليوباترا » و« جون دريدن » مؤلف « كل شيء في سبيل الحب » و « برنارد شو » مؤلف ملهاة « القيصر وكليوباترا » وأمثال لاشابل ، ومارمونتل ، واسكندر سوميه ، والسيدة جيراردن .

ولقد ظفر موضوع كليوباترا في الآداب الغربية بعدد من المسرحيات لم يكد يظفر به موضوع آخر ، وكليوباترا في هذه الأعمال جميعاً مثال المرأة الشرقية في نظرهم ، ولوع بالملذات ، تتخذ إلى غايتها طرقاً ملتوية (١٤٨).

ولقد قرأ شوقي بعض هذه المسرحيات ، وشاهد بعضها وهو في فرنسا في مطلع شبابه ، ولا بد أنه أحس بحرج شديد أمام امتهان هؤلاء المؤلفين هذه الملكة ، ولا بد أن رغبة في انصافها نشأت لديه حين شرع يخطط لهذه المسرحية ، بل لا بد كذلك أنه شعر بأنه بذل غاية ما يستطيع من دفاع عنها حين انتهى من تأليف هذه المسرحية .

ومع هذا كله ليست المسرحية مجرد كلمة إنصاف لكليوباترا أو لتاريخ مصر لعهدها .

فإذا بطل هذا فما الذي يصح ؟ ذلك ما يتضح من نقد المسرحية فيما يلي :

فكرة العاكسات المتماثلة ونقد المسرحية :

ما الذي أقصده بفكرة « العاكسات المتماثلة » هذه ؟

إن « المناسبات » التي يصنعها المؤلف الدرامي تعكس كل منها في مرآتها فعلاً عاماً واحداً ، وهي على اختلافها تفيد في كشف هذا الفعل وجلائه من عدة زوايا ، وليس من حق البطل في المسرحية أن يقول « كل شيء » لأن هذا لا يكون عملاً درامياً صادقاً ، ولا عملاً موضوعياً بالمعنى الواقعي ، وذلك لأن الموقف أو المشهد الأخلاقي والميتافيزيقي مثلاً إنما يعرض كما تراه وكما تعكسه شخصية تلو أخرى ، والفعل الوحيد العام في المسرحية إنما يعرض كما يتحقق في

هذه الشخصيات ، في سياق قصتها وفي الأضواء الخاصة بها ، ولا أريد أن أصل بهذا إلى القول بالتماثل التام بين الشخصيات والأحداث ، فالتنوع أساس العمل الدرامي ، ولكن مع ذلك أقول إن هناك تماثلا ما بينها ، يؤدي إلى أن تكون المسرحية في جملتها « واحدة بالتماثل » التماثل الأعظم ، الذي تشير إليه القصص جميعاً ، كل بطريقتها (١٤٩) .

هذا هو فهمي الخاص لفكرة العاكسات المتماثلة ، التي تحدث عنها فرجستون في كتابه « فكرة المسرح » والرجل يعترف بصعوبة تحديد هذه الفكرة ، وكأنه ترك لكل من يشتغل بالنقد أن يفهمها بطريقته وفي رأيي أن المحك الصحيح لتماسك الفكرة ووضوحها إنما هو تطبيقها ولعل التطبيق التالي ينهض بذلك .

أرى أن الصلة بين مسرحية (مصرع كليوباترا) والواقع السياسي الذي عاصره شوقي أقوى بكثير من الصلة بينها وبين التاريخ الذي عاشته كليوباترا وشاركت في صنعه .

إن « المشاهدة المعاصرة » تلوح في المسرحية أكثر مما تلوح « الرؤية التاريخية » عند التحقيق ، أو لنقل إن الشاعر قد اتخذ من التاريخ إطاراً درامياً يساعده على معالجة إحدى أهم قضايا عصره ، وإنه قد احترم وقائع التاريخ المروية بالقدر الذي يمكنه من معالجة قضيته ، وإنه حين وجد التاريخ لا يسعفه بالوقائع الملائمة لغرضه صنع هو من الوقائع والشخصيات ما يحقق له هذا الغرض .

ففي حياة شوقي عامة ، وفي شيخوخته خاصة ، كانت الوطنية المصرية شغل المثقفين وهمّهم ، فلا عجب إذا كانت (محاولة اتخاذ الموقف الوطني الملائم) هي الفعل الوحيد العام في المسرحية ، فكل ما فيها من عقد وأحداث ليس إلا عاكسات وتحققات لهذا الفعل ، الذي يمثل أساس الإيقاع الدرامي في هذه المسرحية ، والذي هو فكرة المسرحية .

فالجماهير تعكس هذه المحاولة ، ولكن في حدود وعيها ، فتخفق ، ويحكم عليها الشاعر بأنها ببغاوات ، تردد ما تسمع بدون وعي .

وكليوباترا تعكس هـــذه المحاولة ، ولكن في حدود نفسيتها المتناقضة ، وعواطفها الموزّعة بين أنطونيو والواجب ، فتخفق ، ويحكم عليهـا الشاعر بالانتحار .

وأنطونيو يعكس هذه المحاولة ، ولكن بعد أن فاتته الفرصة ، وبعد أن نسي في نادي كليوباترا ذكرى وقائعه وأمجاده ، فيتحول إلى جندي وفيّ للملكة بل إلى واحد من همج الاسكندريـة ، وهكذا يخفق ، ويحـكم عليه الشاعر بالانتحار .

وحابي يعكس هذه المحاولة مع رفاقه من شباب المكتبة ، فينتقدون ضلال الجماهير وببغاويتها ، وينعون على كليوباترا وانطونيـو تبذلها وانقيادهما للمشاعر الرخيصة وتضليها الجماهير ، وبعبارة أخرى نرى حابي ورفاقه يظهرون قصور العاكسات الأخرى في المسرحية عن أن تعكس الفعل الوحيد العام ، وهو محاولة اتخاذ الموقف الوطني الملائم ، ولهذا يبقى حابي حياً ، ولا يحكم عليه شوقي بالموت ، بل يتيح له أن يتزوج من هيلانة ، ليحققا البقاء والاستمرار لهذه المحاولة التي يبدو أنها تمثل رأي شوقي الحقيقي في حل القضية الوطنية لعهده .

ولنتأمل في ضوء ذلك ما يلي من نماذج :

تضج الجماهير بالهتاف لكليوباترا وانطونيو ، ولنصر توهمته الجماهير على جيش روما الذي يقوده إكتافيوس ، فتتوالى أحكام الشباب الوطني عليهم :

حابي : أثـّر البهتانُ فيـه ... وانطـلى الزورُ عليـْـهِ
يا لـه مـن ببّغـاء ... عقـلـه في أذنيــه

ديون : حابي سمعتُ كما سمعتَ وراعني ... أن الرميّـة تحتفي بالرامي
هتفوا لمن شرب الطلّا في تاجهم ... وأصار عرشهمو فراش غرامِ
ومشى على تاريخهم مستهزئاً ... ولو استطاع مشى على الأهرامِ

ديون أيضاً :

وردّد في المدينة أن روما　　عفا أسطولها ومضى هباءَ
فضج الناس بالبشرى وكدّوا　　حناجرهم هتافاً أو دعاءَ
هداك الله من شعب بريءٍ　　يصرفه المضلّل حيث شاء(١٥٠)

وهكذا حاولت الجماهير ، وحكم عليها بالضلّة والجهالة ، ولئن كان شوقي قد قال على لسان كليوباترا ما يقطع بأن الشعوب لا بد أن تعلم حقائق الأمور :

وغداً يعلم الحقيقة قومي　　ليس شيء على الشعوب بسر(١٥١)

فإن هذا العالم رهن (بالغد) الذي لم تشهده المسرحية ، والذي كانت المسرحية دعوة إلى انبلاج صباحه .

أما أنطونيو فقد رأينا هوانه في ندي كليوباترا ، وكيف كان يتبذل ويلهو والأحداث تتفاقم وتجد ، حتى رأيناه بعد الهزيمة خائراً حائراً يقول لعبده أوروس :

أروسُ أنا الأعمى وأنت هي العصا
فخذ بزمام العاجز المتحيرِ

.....

أروس ألم تفهم ؟ هو الذلّ فاشفني
بضربةِ سيفٍ أو بطعنة خنجرِ(١٥٢)

ويطعن نفسه ليموت فيسقط مضرجاً بدمائه ، وبعد قليل يدور حوار بينه وبين بعض الجند يؤكد خيانته لروما :

أنطونيو : جنود أكتافَ أدركوني　　يا ليتني متّ قبل هذا
جندي : لا بل جنودك لكن　　خانوك حباً لروما(١٥٣)

وينقله الجنود إلى كليوباترا ، ليموت سعيداً بين يديها قائلاً قبل أن يسلم الروح :

سيقول الناسُ عنّي في غدٍ من أولي الرحمة أو أهل الشبهاتْ
بطل لم تظفر الحرب به في الهوى تحت لواء الحبِّ مات[١٥٤]

أما كليوباترا فقد حاولت محاولتها لاتخاذ الموقف الوطني الملائم :

قلتُ روما تصدّعتْ فاترى شط رآ من القوم في عداوة شطرِ

....

فتأملتُ حالتي مليّـاً وتدبّرتُ أمر صَحْوي وسكري
وتبيّنت أن روما إذا زا لتْ عن البحر لم يَسُدْ فيه غيري
كنت في عاصف سللتُ شراعي منه فانسلت البوارج إثري

....

فنسيت الهوى ونصرة أنطونـ يوس حتى غدرتُه شرَّ غدر

....

موقف يعجب العلا كنت فيه بنت مصرٍ وكنت ملكة مصرِ[١٥٥]

وبعد احباط محاولتها تتقدم إلى الموت بدافعي الكبرياء والوطنية :

فرمتُ الموتَ لم أجبنْ ولكن لعلّ جلاله يحمي جلالي

....

وقد عَلِمَ البريّةُ أنّ تاجي نَمَتْه الشمسُ والأسرُ العوالي
يطالبني به وطن عزيز وآبـاءٌ ودائمهم غوالي
أأدخلُ في ثيابِ الذلّ روما وأعرض كالسبيّ على الرحال

....

اذن غيرُ الملوكِ أبي وجدي وغيرُ طرازهم عمّي وخالي

....

أموتُ كما حييتُ لعرش مصرٍ وأبذل دونه عرش الجمال
حيـاةُ الذلّ تُدفَع بالمنايا تعاليْ حيّة الوادي تعالي[١٥٦]

ولا بد أن موت الملكة على هذا النحو كان تضحية وطنية هائلة ، وكان جديراً أن ينال إعجاب أشد خصومها (حابي) :

وإنني اليوم أبكيها وأندبها
ولا أقيس بها في الطهر إنسانا
اليومَ ضحَّتْ وزكّاها الفداءُ كما
زكّى المُقرِّبُ باسمِ اللهِ قربانا (١٥٧)

ومن المدهش درامياً ، ولكي تحقق للعاكسة الأخيرة (قصة حابي وهيلانة) فرصتها في استقطاب العمل الوطني أو في حمل لواء المحاولة ، من المدهش ومما يحقق ذلك أن كليوباترا صاحبة هذه المحاولة الكبرى المخفقة تموت بيدي حابي ، على نحو من الأنحاء ، فهو الذي يحمل الأفعى لكليوباترا في سلال الخضر ، وتحاول كليوباترا أن تشهده على موقفها :

وفيْتَ لي حابي ولم تكن تفي ضع السلال وانصرف ، لا بل قف
حتى ترى كيف يكون موقفي (١٥٨)

ومن المدهش ، ومما يحقق للعاكسة الأخيرة قيمتها الدرامية أن كليوباترا بعد أن تطهّرت (بالعزم على الانتحار وبإعداد العدة له) هي التي تمد لحابي وهيلانة أسباب الاستمرار بعد زمن المسرحية ، رمزاً لاستمرار القيم التي يمثلها حابي ولاستحقاقها البقاء ، فهي تقول لهما :

وَلَدَيّ اهجرا القصورَ فاني قد وجدتُ النعيم فيها غريبا
....
إن لي في سهول طيبة حقلا طيب الماء والهواء خصيبا
....
اشربا من كرومه واسقياها صافيَ الحبّ والهوى المسكوبا (١٥٩)

ويقول حابي لهيلانة :

هلمَّ طيبة لنزل في خمائلِها ونبنِ مثل بناء الطير دنيانا(١٦٠)

ويقول لهما الكاهن أنوبيس بعد نجاتها من محاولة الانتحار :

هلمّا ابنتَيَّ باسم اللّـ ـه سيرا وابنيا الوكرا
هلمّا جنـةَ الوادي هلمّا طيبـةِ الغرّا
لئن فرقنـا الدهرُ فقد تجمعنا الذكرى(١٦١)

(يخرجان)

وهكذا يبدو أن حل عقدة هيلانة على هذا النحو حل لعقدة المسرحية الأساسية ، باعتبار المسرحية سعياً معاداً ، ومحاولة إثر محاولة لايجاد الصورة الصحيحة للعمـل الوطني ، فان موقف حابي يعكس هذا التوق إلى المسلك الصحيح وطنياً في الحقبة التي عاشها شوقي ، فحابي ينتقد الأوضاع السياسية والاخلاقية ، وحابي يكوّن جماعة وطنية ، وحابي لا يخدع باللين ولا يخضع للبأس ، وحابي يحمل الأفاعي للملكة ليساعدها على التطهر بالموت ، فلا بقاء للقيم التي تمثلها كليوباترا بحياتها ، ثم حابي هو الذي يبقى ويراد له أن يزرع الحقل ويعمر « طيبة » .

لقد تساقط الأبطال فوق المسرح ، انطونيو وقبله تابعه أوروس ، وكليوباترا وبعدها وصيفتها شرميون ، ويتبعهم جميعاً أولمبس الطبيب .. كلهم يتساقطون صرعى ، ويبقى حابي ليتزوج ، وليعيش في الريف في « طيبة » لينجب ويعمر ، ويبقى الكاهن أنوبيس ليبارك هذا الزواج وليبكي على مصر ، فما الذي تريد المسرحية أن تقوله من وراء هذا كله ؟

إن حابي لم يحمل السلاح ليحارب المحتل ويطارده ، وفي هذه السلبية انتقده أنوبيس :

وأين كنتَ يا فتى ؟ وأين فتيان الحمى ؟
وأين فُرسان المقـا ل؟ هل مضَوْا الى الوغى ؟(١٦٢)

ولكن حابي – برغم ذلك – يمثل طليعة وعي جديد ، يحرص عليه شوقي ويوقن أنه إذا قدر له أن يفرخ فستكون النتيجة الحتمية هي طرد المستعمر وتحرير الوطن ، ولهذا فقد تركه الشاعر حياً لم يصرع ، فقد أراد أن يتزوج لينجب الأحرار ، وبهذا وحده يكون آخر أبيات المسرحية مفهومة ، إذ يقول الكاهن وقد سمع أبواق الرومان المنتصرين خارج القصر :

أكثري أيها الذئابُ عواءً   وادّعي في البلاد عزّاً وقهرا
أنشدي واهتفي وغني وضجّي   واسبحي في الدماء ناباً وظفرا
لا وإيزيسَ مـا تملّكتِ إلا   وادياً من ضياغِم الغابِ قفْرا
قسماً ما فتحتموا مصر ، لكن   قد فتحتم بها لرومة قبرا(١٦٣)

فأي قبر هذا الذي حفر لروما والوادي كما يقول قفر من الضياغم ؟ إن هذا لا يستقيم إلا على أساس واحد هو أن أنوبيس الكاهن ، الذي زوج حابي وهيلانة منذ قليل كان يرى في أسرة حابي وأمثاله إمكانية مدخرة للتحرير .

اعتراضات مردودة

إن ثمة اعتراضات وجيهة أتصور أنها تحاول أن تجبه ما ذهبت إلى من تحليل جديد وجريء لهذه المسرحية .

فأما أولها فهو أنني بهذا قد قلبت المسألة رأساً على عقب ، وضخمت من العقدة الثانوية ونفخت فيها حتى جعلتها أهم العاكسات التي تعكس الفعل الرئيس للمسرحية ، وبهذا تكون الشخصيات الثانوية قد طغت على الشخصيات الرئيسية في المسرحية .

وأما ثانيها فهو أنني رأيت أن شوقياً قد قرر إعدام كل من انطونيو وكليوباترا وجعلهما ينتحران والمعلوم أن هذا من الوقائع التاريخية التي لم يصنعها شوقي .

وأما ثالثها فهو أن شوقياً نفسه ذكر الغاية من هذه المسرحية وهي إنصاف كليوباترا وإعطاؤها فرصة الدفاع عن نفسها أمام الأقلام الجارحـة التي شرعها نحوها المؤرخون والمؤلفون .

وأحسب أنه يسعنا الرد على هذه الاعتراضات .

الرد على الاعتراض الأول :

صحيح أن المسرحية تعاب بطغيان الشخصيات والعقد الثانوية على الأبطال والعقدة الرئيسة ، ولكني لا أبالي إن كنت بعملي قد عرضت المسرحية للعابـة والتثريب أو للاشادة والإطراء ما دمت قد قلت ما أراه حقاً . وأنا مـا وقفت لأعيب ولا لأشيد ولكن لأنقد ، وليكن موقع نقدي ما يكون ما دام مدعوماً بتحليل وتعليل .

ومع ذلك فإن ما قلته لا يخرج العقدة الرئيسة عن رياستها ، فقصة كليوباترا وأنطونيو ما تزال أكبر عاكس للفعل الرئيس العام ، وذلك لأكثر من سبب :

فالمسرحية تدعى « مصرع كليوباترا » وهذا المصرع هو أكبر عاكس لأخطر محاولات اتخاذ موقف وطني لأنه يعني الحكم باسقاط كل محاولات الولاء المزدوج بين النبل الوطني وبين كل ما هو مسفّ .

كما أن نهاية كليوباترا تبدو كأنها في الوقت نفسه تكفيراً واستنقاذاً لما يخشى إهداره من كرامة باقية وإباء وطني ضل طريقه الصحيح فهي تموت في سبيل ذلك .

وكليوباترا التي انتحرت والتي كفـّرت كانت في هذا منستجيبة للروح الوطني الذي يمثله حابي وأصحابه وأوبيبس ثم انها أضافت إلى ذلك مباركتها لزواج حابي وهيلانة وهي ماضية للانتحار . لقد نصحتها بسكنى طيبة وأهدتها ضيعة لها فيها ، وكأنها تشير بهذا إلى أنها إذا كانت موشكة أن تنتهي فإن شيئاً يجب أن يستمر ، انها ستنتهي ومعها قيمها التي تمثلها ، وحابي سيبقى ومعه الروح الجديدة التي دبت بين مثقفي الوطن .

وربما لو وجد شوقي حادثة تاريخية واحدة تؤيده فيما ذهب اليه من تصوير وطنية الشباب المثقف لعهد كليوباترا لاتخذ سير الأحداث وحجم كل من العقدتين شكلاً آخر، ولكن على كل حال كان محكوماً باطار عام للتاريخ لا يسعه أن يعدوه، ولظروف عصره السياسية وموقفه الخاص من القصر الحاكم فقد ظل على ولاء له برغم تعاطفه العميق مع الوطنية المصرية.

وهكذا فما كان ممكناً أن يسمح شوقي لقصة حابي أن تزحم قصة كليوباترا، وحسب قصة حابي أنها تشير وتبشر في استحياء ما دامت لا تستطيع أن تصنع الأحداث.

بل حسبنا من قصة حابي أن حابي هذا الذي يمثل الوعي الجديد بالبقاء هو الذي يحمل الأفاعي لكليوباترا، وفي هذا رمز قوي لوجوب أن تترك القيم الفاسدة مكانها للقيم الشابة الصالحة، رمز قوي لوجوب أن تلقى القيم الفاسدة مصرعها على يد القيم الصالحة، تلقى مصرعها في غير تشفٍ أو حقد، ما دامت قد أقدمت على محاولة التطهر بالموت .. يترك المسرح للصالح من القيم.

الرد على الاعتراض الثاني :

أنطونيو هو الذي قرر أن ينتحر وكليوباترا هي التي قررت أن تنتحر هذا واقع تاريخي لا يقبل جحوداً، فكيف أقول إن شوقياً قرر مصرعها ليحكم بذلك على الوطنية الضعيفة المتخاذلة أمام العواطف الفردية بالسقوط تحت الأقدام؟

هذا تساؤل معقول، ولكن خلاصة ما أردت قوله هو أن مصرع البطلين الرئيسين قد بدا في ضوء العلاقات المتبادلة بين العقدتين والأحداث المختلفة ذا وظيفة حاسمة فيما آلت إليه المسرحية وفيما ترمي إليه، وسواء علينا أكان المصرع بيدي البطلين أم بيدي شوقي، فالعبرة بالوظيفة التي أداها هذا المصرع لخدمة الفعل الوحيد العام في المسرحية، إن مصرعهما جاء طبيعياً في داخل المسرحية حتى لكأنه مدبر مقصود، وهذا ينبغي أن يقال على كل حادثة تاريخية في أية مسرحية ناجحة، فهي لا ترد في المسرحية لمجرد أن التاريخ قد أوردها في

سجلاته ولكن لضرورتها الفنية في تحقيق الغاية التي يهدف إليها العمل الفني في جملة ، ولو تعارضت معها لكان ذكرها عبثاً فنياً .

إن المسرحية لا تؤدي غايتها الدرامية التي قدمناها إلا بحتمية مصرع كل من أنطونيو وكليوباترا ،وهكذا يقف التبرير الفني وراء مصرعيهما ،وهذا هو المقصود بما نقرره من أن المسرحية قد قررت إعدامها لتحقيق غايتها الدرامية .

إن الشاعر المسرحي – فيما يقرر أرسطو – صانع أحداث بالدرجة الأولى ، وأنا لا أفهم كيف يكون ذلك في المسرح التاريخي إلا إذا فهمت أنه ينفث حتى في الأحداث التاريخية التي لم يصنعها قيمة فنية بأن يجعل لها وظائف درامية ، حتى تبدو داخل المسرحية وكأنه أعاد صنعها .

الرد على الاعتراض الثالث :

أما الاعتراض الثالث فهو يحجني بشوقي نفسه ، وما أريد أن أحتج أنا هنا بما أسلفت من أنه محكوماً بظروف عصره السياسية ولكني أحتج هنا بأن شوقياً شاعراً وأنا أقف موقف الناقد ، ومن حق الناقد أن يتخذ من النص موقفاً يخالف فيه الشاعر نفسه ،وهذا كلام قد تقرر منذ حاور سقراط الشعراء وأثبت أنهم يقولون من الروائع ما لا يدركون . صحيح أن التعليل لهذه الظاهرة قد يختلف من عصر سقراط لعصرنا فعصر يقول بالإلهام وآخر يقول بشيطان الشعر وثالث يقول بتعقيد العملية النفسيه للابداع الفني ولكن مهما تختلف حول تأويل هذه الظاهرة فهي ظاهرة ، فمنذ قدم شوقي مسرحيته أصبحت بكل ما ضمنه إياها شيئاً مستقلاً عنه ينظر إليه وأنظر ، ويرى فيه رأيه وأرى ، واختلاف النظرات والآراء مشروع ما دام يقوم على أساس من التحليل والتعليل (١٦٤) .

الشعر والالتزام

- ١ -

أين كان الشعر من قضايا الأمة ؟

لم يكن لاحد شعرائنا المحدثين قبل الثورة « التزام » بموقف اشتراكي محدد ، بل بأي بموقف اصلاحي معين ، فلم ير أحدهم « وجوب » مشاركته في قضايا قومه الوطنية والإنسانية ، وفيما يعانون من آلام ، وينشدون من آمال ، ولم « يحظر » أحدهم على نفسه التأمل في الجمال الخالد ، والخير المحض على حين يعاني وطنه ذلّ الاحتلال ، وعناء الطغيان ، ولم « يحرم » أحدهم على نفسه الاسترسال في خيالاته ومشاعره الفردية على حين أن طبقته الاجتماعية من حوله تجاهد في سبيل آمال مشتركة .

أجل . لم يكن ثمة ما يمنع أحدهم من أن يقول :

يا نعم لو أهديتني قبلة ... أو اعتنقنا خلف هذا الجدار

يا نعم لو نأوي إلى غرفتي ... نغدو بها حتى يلوح النهار

ومع ذلك لا نستطيع القول بأن الشعر كان محايداً أو مستهتراً بما يدور من معاني الصراع في مرحلة التخلق والتمخض التي سبقت الثورة. لم يكن الشعر كله منطوياً على نفسه ، وحتى لو كان كذلك لعكس في بعض الحالات الخاصة – كما سنرى – جانباً اجتماعياً عاماً ، وذلك حين يكون واقع الفرد المبدِع صورةً لواقع المجتمع ، وحين يترسب في وجدانه الفردي من الإحساسات والمشاعر ما

ترسب في الوجدان الاجتماعي ، ففي هذه الحال يكون إمعان الشاعر في سبر أغوار ذاته إمعاناً – أيضاً – في الالتصاق بالجماعة ، وفي التعبير عما تعانيه من قلق وتطلع ، وكأنه يقول تلك القولة التي كان يرددها « فكتور هوجو » انهم يسألونني : لم لا تعبر عنا في شعرك؟ عجباً؟! لقد كنت إخالني أتحدث عنهم حينما أتحدث عن نفسي .

فبين شعراء ما قبل الاشتراكية من كان انطواؤه ينطوي على كل أشجان الأمة ، وإحساسها بالفاقة والجوع في ظل القصور الرافهة المتخمة ، ولنشاهد مثلاً ما صنع « صالح الشرنوبي » في قصيدته « أحلام الكوخ » انه يبدأ القصيدة بهذا التمهيد الشاعري :

هَدَّم الليلُ ما بناهُ النهارُ واستكانتْ للظلمةِ الأنوارُ
واستحالَ الضجيجُ صمتاً رهيباً زحمتْـهُ الأشباحُ والاسرارُ
أين راح النهار؟ كيف أتى الليـ لُ ؟وفيمَ الإشراقُ والإسرارُ؟
هي حربُ البقاءِ تنتظمُ الكو نَ سواءٌ صغارُهمْ والكبارُ

إنه في هذه المقطوعة يمدّ يده إلى مغرب الشمس في السماء ليطفىء الأنوار ، وإلى أفواه الكائنات في الأرض ليسكت الأصوات ،حتى يجد في الظلمة والسكون ما يساعده على إرجاء ما سوف يلي من حوار داخلي بينـه وبين نفسه ، وهو في الشطر الأول : « هدم الليل ما بناه النهار » يرمز رمزاً واضح الدلالة إلى الواقع الأليم المظلم الذي كان يعيش فيـه ، كما يوحي البيت الأخير أن بين الظلمة والنور صراعاً ، وان الحرب بينهما سجال ، وفي هذا بارقة رجاء في أن تدُول دولة الظلم كما تدول دولة الظلام .

وتأتي المقطوعتان التاليتان لتصورا عملية « التخدير الذاتي » التي كان الفرد يمارسها مع نفسه ، انه يخدرها باسم القضاء والقدر :

قلتُ يا نفسُ : إنّ هذا قضاءُ قدَّرته قبلَ الوجودِ السماءُ

غير أن نفسه تستشعر في هذا التحذير شيئاً يوشك أن يكون تمرداً على القضاء والقدر ، لا استسلاماً لحكمها ، فتهدهِد سخطه بدعوته إلى دنيا الأماني :

قالتِ النفسُ : إنّ دنيا الأماني هي دنيا الخلودِ للإنسانِ
عِشْ بها تنسَ أنّ عصرك وَلّى في جحيمٍ من الهوى والهوانِ

هو إذن هروب من الواقع الأليم إلى رحاب الأماني وراحة النسيان ، وفي الخمس المقطوعات التالية يصور هذه الأماني التي يتمناها صاحب الكوخ ، إنه بإيجاز يشتهي أن يحطم قيوده الطبقية ، ويصعد إلى طبقة عليا ، تتمتع بكل ما في الحياة من مباهج ، بكل ما فيها من تجبر واستعلاء :

حين شفّتْ روحي ، فشاهدْتُ قصراً يتحدّى جمالُه الأحلاما
وعبيداً يَشْدون شتّى لحونٍ في حِمىَ القصرِ سُجّداً وقياما
عشتُ في القصرِ كالأميرِ المطاعِ شاعريّ الرّغابِ والأطماعِ
بين حورٍ عِينٍ ، وأكوابِ خمرٍ وأغانٍ عُلْويّةِ الإيقاعِ
ونَدامى كالزهرِ يرْجون صفْوي ويخافونَ ثورتي واندفاعي

إنه في هذا الحلم يعكس أحلام طبقته الاجتماعية لا أحلامه وحده ، فليس لساكن الكوخ أن يتصور القصر إلا في هذا الرواء ، ولا صاحبه إلا في هذه العظمة ، يسجد له العبيد ويخاف نداماه ثورته واندفاعه .

بيد أنه بعد هذه المقطوعات الخمس يفيق إلى نفسه فيستحيل القصر المرّد إلى ذكرى ، فيدرك أن أحلام اليقظة عزاء موقوت ، ولا بد له من عزاء باق ، ويلتمسه فلا يجد غير الفن الذي يبقى ويبقيه بديلاً من القصور التي لا تلبث أن تكون أثراً بعد عين :

قلتُ : يا نفسُ .. قالتِ النفسُ دعني ما تمنيتَ غيرَ ماءٍ وطينِ
ذلك القصرُ والندامى هباءٌ حين تصحو على صراخِ المنونِ
إنّ في الفنّ قوّتي وخلودي ويقيني إذا افتقدتُ يقيني

ويحاول بعد ذلك أن يغيب مع هذا العزاء في حلم آخر يستغرق أربع مقطوعات ، غير أنه لا يلبث أن يرجع فرداً يواجه الدهر مرهقاً بالأثقال ، وقد اختلطت عنده الأشياء ، واستوى لديه اليأس والرجاء :

وإذا جنّتي سرابٌ وآما   لِيَ بيدٌ تضجّ بالأهوالِ
وإذا بي أواجه الدهرَ فرداً   أرهقتْه الأيامُ بالأثقالِ
روعتْ هذه التهاويلُ حسّي   فاستوى عندها رجائي ويأسي

ويختم الشاعر القصيدة بعتاب مع نفسه ، فقد رفضت العزاء باسم القضاء والقدر عن الحقيقة المنكرة ، ودعته إلى أن يلوذ بالمنى ، فلما تبددت سحب الآمال ، أمام وقدة شمس الواقع دعته إلى الخلود في حمى الفن حتى اصطدم بالحقيقة ، وهي أن قيده الترابي يضنيه وإذن فليس أمام نفسه إلا أن تذعن لحكم السماء في سخرية مرة ، وتهكم أليم :

أنتِ يا نفسُ سرُّ هذا الشقاءِ   شِدْتِ مجدي على أساسِ هباءِ
من سماءِ الخيالِ عدتُ لأقتا   تَ ترابَ الحقيقةِ النكراءِ
وهنا الكوخ ، فانعمي في حماهُ   بجمالِ الطبيعةِ العذراءِ

في هذا النموذج رأينا كيف تم الاتحاد بين وجدان الأمة ، وكيف تحولت أحلام الفرد إلى أحلام طبقة ، وإذا كان ذلك واضحاً في هذا المثال فإنه واضح كذلك في شعر يبدو من الوهلة الأولى ذاتياً مسرفاً في ذاتيته ، ومن ذلك ما نشره محمود غنيم في « الرسالة » سنة ١٩٣٥ بعنوان : « كأس تفيض » ففي هذه القصيدة يعبر الشاعر عن ضيقه بطول مكثه مدرساً في الريف ، فهي إذن ذاتية خاصة في مبعثها وموضوعها ولكنها اجتماعية عامة في تناولها وعطائها . إنها تفضح الاسس التي قام عليها المجتمع في ذلك الحين :

لعَمْرُكَ ما أدري على أيّ منطقٍ   أشاهدُ في مصرَ الحظوظَ تُقَسّمُ
فكمْ رَصد الأفلاكَ في مصر أكمهٌ   وزلزلَ أعوادَ المنابرِ أبكَمُ

فمن يَكُ ذا قربى وصهرٍ فإنني بمصرَ وحيدٌ لا قريبٌ ولا َحمُ
وما أنا ممن تخطىءُ العينُ مثلَهُ ولكنْ تعامَى القومُ عنّيَ أو عَموا

فالمنطق الذي تقسم عليه الحظوظ في مصر مفزع ، حيث المحسوبية والقرابة والأصهار هي الطريق إلى قضاء المآرب، بل إن هناك الإلحاف في السؤال وطرق الأبواب ، وهناك ما يشير إليه الشاعر خجلاً من التصريح به .

ينالُ المنى مَنْ يقطعُ السُّبْلَ مُلْحِفاً
ويغشَى بيــوتَ الناسِ والناسُ نُوَّمُ
وَرُبَّ أمورٍ يُخجِـل الحرَّ ذكرُها
يضيقُ بها صدري الفسيحُ وأكْتُمُ

ولا يكتفي الشاعر بتعرية هذا المجتمع في العاصمة القاهرة بل يصور الريف المقهور كما هو : حياة راكدة بليدة ، لقد عزل عن تيار الثقافة الجاري وحيل بينه وبين ما يهز الوجدان والفكر بالنشوة الغامرة ، أو حتى بالألم الممض ، لقد انفردت المدينة بكل ذلك وأهمل الريف .

يقولون : خضراءُ المرابعِ نَضْرَةٌ فقلتُ : هبوها لستُ شاةً تُسَوَّمُ
سئمتُ بها لوناً من العيش واحداً فداري بها دارٌ ، وصحبي هُمُو همُو
وما أبتغي إلا حيــاةً عميقةً تَسُرُّ فأرضى أو تسوءُ فأنْقِمُ

في هذه الحدود يترجم الشاعر عن وجـــدان أمته ، حتى في المواقف التي يعالج فيها موضوعاً يبدو معزولا عن تيار الموضوعات الوطنية ، بل إني لأذهب إلى أبعد من هذه الخطوة ، فأرى أن شعر المديح والتهـاني والتبريك الذي كان يوجه إلى ملوك وولاة العهد البائد لم تكن تخلو تضاعيفه — أحياناً — من ترجمة صادقة عن الواقع الاجتماعي والاقتصادي الأليم .

ولا أريد أن ادافع عن هذا الضرب من الشعر بتلك الحجة الواهية التي قالها البحتري :

ولولا خِلالٌ سنّها الشعرُ ما دَرَى بناةُ العلا من أين تُؤتَى المكارم

ثم جاء شوقي فرددها في إحدى مدائحه :

رُبَّ مدحٍ أبان للناسِ فضلاً وأتاهمْ بقُدوةٍ ومِثالِ

ما أريد الدفاع عن شعر المديح أصلاً ، فما بالك بالدفاع بمثل هذه الحجج التي تريد تصوير الباطل حقاً ، والقبح حسناً ؟ كل ما أريده القول بأن الشاعر ربما ندت منه أبيات تصور هذا البؤس الذي كان يعانيه الشعب فيقول في التهنئة بعيد الملك :

يا رُبَّ يومٍ مرَّ ما ظفِر امرؤٌ فيه بطيفِ الزادِ أو بِفتاتِهِ
ثارتْ نفوسُ الناس فيه، ولنْ ترى كالشعبِ حين يُصابُ في أقواتِهِ
نادى بـه فاروقُ : شعبي مالـهُ يشكو الطوى والتبرُ من غلاتِهِ

فالشاعر المادح غائب عن هذه الأبيات بقدر حضور الشاعر المعبر عن واقع الأمة ، وما يطيحها من مجاعات، ودعْ ما ذكر الشاعر من أن « الفاروق » كان ينادي بالغوث لأمته ، وتدبر هذا التعبير الذي أصبح تقليدياً لكثرة تكراره (يشكو الطوى والتبر من غلاته) ، فهو برغم ذلك لم يبتذل لأنـه يشير إلى مكمن الثورة القادمة في ضمير الغيب : الشعب يكدح وينتج التبر ثم لا يظفر بغير الجوع ، أليس هذا الزناد مفجر الثورة .

لكأني بالشاعر في مقام دعوة معينة يبثها سامعيه .. دعوة لم يتوّعها ، ولا تدبرها ، لأنها من إملاء الواقع المباشر ، الذي يفرض نفسه على الشاعر دون أن يدع له فرصة التدبر والتوعي .

لا نستطيع إذن أن نقول إن الشعر كله كان محايداً مستهتراً بما كان يدور من صراع ومعاناة في مرحلة المخاض التي سبقت الثورة ، فقد رأينا أن الشعر الذاتي الفردي ليس دائماً سلبياً ، بل إن له جانبه الاجتماعي الإيجابي، إذا وضعناه في إطاره التاريخي الصحيح ، وإذا راعينا ما يتركه في النفوس من آثار .

وفضلاً عن ذلك ، فنحن إذا لم نجد الشاعر الذي كانت نبضات قلبه متحدة مع نبضات قلب الأمة فإنا لواجدون كل خفقة من خفقات فؤاد أمتنا المجيدة قد وافقت خفقة لدى أحد شعرائنا فترجمها للأجيال شعراً خالداً ، ولو أننا عمدنا إلى هذه الآثار الشعرية التي أبدعها شعراء مختلفون ، ثم ضربنا صفحاً عن الفروق والخصائص التي تميز شاعراً من شاعر ، ثم نظرنا إلى محتواها الشعوري ، وعطائها الفكري فاننا نستطيع أن نتصور وجود شاعر عظيم ، غزير النتاج ، نافذ النظرة ، عميق الشعور ، متحد النبض مع قلب الأمة .

هذا الشاعر المتصور « التزم » الوقوف في خط النار مع المناضلين قائداً وجندياً ، ساعداً وسلاحاً ، وآمن « بوجوب » أن تكون الكلمة من أقوى حوافز البناء ، ثم من أقوى لبناته ، واتخذ لنفسه دستوراً واضحاً جلياً يمشي عليه ، يعبر عنه قول الشاعر الأستاذ توفيق ابو الخير :

أنا إنْ لم أكنْ مترجمَ أنّا ... تِ الحيارى ، وصوتَ روحٍ طريدِ
ولساناً معبِّراً عن نفوسٍ ... داميات القلوبِ حرّى الكبودِ
ونداءَ المحرومِ في كلِّ أرضٍ ... فلمنْ يا ترى عصرتُ قصيدي ؟
إنّ شعراً لا يستمدُّ لظاهُ ... من لظى الناسِ نارُهُ للخمودِ(١٦٥)

- ٢ -

قضية الأرض ... وأغاني الكوخ

اهتممت في البحث السابق بالدفاع عن « زعم » محدد ، هو أن الشعر قبل الثورة كان يحوي بين تياراته المتباينة تياراً من الشعر الجاد الملتزم ، وأن هذا التيار في بعض الأحيان — كان يصدر عن شعرائه كما يفيض الماء من الينبوع ، دون وعي أو إرادة ، ولكنه — في كل الأحايين — كان مرآة تجلو وجه مجتمع ما قبل الثورة بكل ما فيه من تناقضات .

هذه خطوة ، وخطوة أخرى أن واقعنا الاقتصادي والاجتماعي قبل الثورة كان يطبع على النفوس بالقلق ، ويشحن القلوب بالسخط ، ويفعم الوجدان الاجتماعي للأمة بمشاعر التبرم والضيق ، ومن ثم فقد كانت الثورة هي الموئل الوحيد لهذه الجماهير القلقة الساخطة ، المتبرمة الضائقة .

وليس معنى هذا ان الاشتراكية – كنظام وكبرنامج اصلاحي – كانت في متناول وعي الجماهير .. كلا .

لقد تحركت الاشتراكية في مستويين متفاوتين قبل ثورة يوليو هما مستوى الحس ، ومستوى الوعي ، فعلى مستوى الحس كان الناس – كل الناس – فوق الأرض العربية يحسون احساساً يعمق في النفس حتى يبلغ قرارتها ، ويمتد فيها حتى يمتلك جميع أقطارها .. يحسون هذا الأحساس العميق الشامل بحاجتهم إلى واقع آخر ، واقع لا يقر ذلك الظلم الاجتماعي الصارخ الذي كان سائداً بين أبناء الأمة الواحدة ، ولا يقسم الناس إلى طبقات : بعضها كادح مقهور مستذل ، وبعضها مالك ممتص مستغل .

كانوا يحسون بحاجتهم – وما كان أشد حاجتهم – إلى واقع يدفع عن أسرهم غائلة الجوع والعري ، ويرفع عن كواهلهم عبء انتظار مصير مظلم أليم .

وكانت أحلام اليقظة بمنزلة الأجنحة الكبيرة التي تحمل الجماهير إلى ذلك الواقع المثالي المنشود ، وكانت قصص الأبطال الشعبيين إذ يعزفها شاعر «الربابة» على المقاهي ، أو يغنيها « الأدباتية والشحاذون » في الطرقات ، أو يتغنى بها صاحب الموال في الحقول والأفراح .. هي المتنفس الذي يخفف عن الناس بعض ما يجدون من ضيق بالظلم ، أو من رغبة في الثورة عليه ثم كان الدين بمعناه الساذج الحرف قد شرع يمنح هذه النفوس أماناً روحياً انتهى بها إلى الرضا بالواقع ، وتفويض الأمر إلى الله ، حتى استغل هذه الظاهرة أعداء الدين فقالوا : « إن الدين أفيون الشعوب » .

هكذا كانت الاشتراكية في مستوى الحس أما مستوى الوعي بها كحل

منشود ، ومطلب مقصود فما أقلّ من كان يرى ذلك ، على أنها كانت تبدو عند الكثيرين كذكريات تاريخية مجيدة، لعهود إسلامية بعيدة ، وقد قضت الظروف – في وهمهم – بعدم إمكان إعادة ما كان ، وكانت تبدو – من خارج نطـــاق تراثنا الحضاري الاسلامي – كتأثرات محظورة بالشيوعيـــة والاشتراكيات الأخرى .

ولم يتح للاشتراكية التي أفعمت وجدان الجماهير ، وملأت أحساسهم والتي لامست عقولهم .. فرصة الاتضاح والمنهجية والتطبيق إلا بقيام ثورة ٢٣ يوليو التي جعلت من مبادئها الستة القضاء على الإقطـــاع والاحتكار ، والرأسمالية المستغلة ، وإقامة مجتمع ترفرف عليه راية العدالة الاجتماعية .

وفي الصميم من مستوى الحس الاشتراكي ، وعلى حافـــة مستوى الوعي بالاشتراكية أخصبت شاعرية كثير من الشعراء فجادت بانتاج وفير وقيم استطاع تصوير الوجه الحق لمجتمعنا المنفسخ قبل الثورة ، ثم استطاع أن يسهم في خلق التطلع والاستشراف للثورة ، بل واستطاع أن يضع أضواء على الطريق بالقدر الذي اتيح له في هذه الظلمات .

والبحث في هذا الشعر لا يحتاج إلى تبرير فيما أتصور ، فانه ضرورة لهـا من الدواعي ما يحفزنا إلى التوفر عليه والاحتشاد له ، وحسبنا في هذا المقام أن نقرر بالبحث في هذا الشعر ، نعطي للثورة أمجد حقوقها علينا ، إذ نبين أنهـــا نتيجة محتومة لظروف سبقتها ، ومهدت لها ، وان في ذلك ربطـــاً للظاهرة الثورية بالواقع .. لا بمعناه الاقتصادي والاجتماعي وحدهما – وغير ممكن أن يكونا وحدهما – بل بمعناه النفسي والوجداني أيضاً ، وهذا الواقـع الوجداني الذي تهيأ للقاء الثورة الاشتراكية بحفاوة وترحاب صادقين عميقين .. هذا الواقع لا نستطيع رصده ، وتبين أبعاده إلا في ضوء فنون تلك الحقبة بعامة ، وشعرها بخاصة .

وفي شعر تلك الحقبة التي يحدها بدءاً مطلع القرن العشرين أدير العدسة من

زوايا متعددة لأنقل للوجدان المصري العربي قبـــل الثورة صورة كاملة ، وفي اعتقادي أن البحث الصحيح في تاريخ الفن والأدب لدى أمـة من الأمم بحث في سيرة الوجدان والنفس عند تلك الأمه ، وبحث في كل مـــا يتصل بالوجدان والنفس من شكوى وحرمان ، ومن تطلعات وآمال .

لقد برز في الشعر الذي سبق الثورة تيار له خطورته القصوى ، وبرغم ذلك لم يلتفت إليه من يشتغلون بالتأريخ للأدب المعاصر ،وأعني به ذلك الشعر الذي استهدف تصوير القرية ، وعاش في حدودها : يقدم إلينا الفلاح بشقائه وبلائه ، والكوخ بضآلته وهوانه ، ويقدم لنـا المالك بجشعه وتجبره ، والقصر بشموخه وتكبره ، الأرض تروى بعرق الجباه والخزائن تملأ بأرزاق الكادحين .

وهناك تآزر رائع، وتلاق عجيب بين «الحس الإشتراكي» الذي صدر عنه هذا التيار من الشعر وبين «الوعي الاشتراكي» الذي صدرت عنه ثورة يوليو، وأجلى مظاهر هــذا التآزر وذلك التلاقي أن «قضية الأرض» كانت محور المعاني والصور في هذا الشعر ، كما كانت – أيضاً – محور أهم القوانــين الاشتراكية وأخطرها حتى عام ١٩٦١ ، أعني قوانين الاصلاح الزراعي .

وفي معرض «قضية الأرض» نتنـاول بحفاوة وتقدير هـذا العمل الشعري السامق .. ديوان «أغاني الكوخ» للأستاذ «محمود حسن اسماعيل» .

لقد أصدر الشاعر ديوانه وهو طالب في دار العلوم ، ولكنه برغم ذلك ذو قيمة في ميزان الفن كعمل ناضج مكتمل ، وفي ميزان التاريخ كوثيقة ترجمت عن ضياع الفلاح ، وأعجب ما يميز هذا الديوان هو الوعي بالقضية ويبدو ذلك في التزامه لها ، ثم في دعوته الشعراء لمشاركته الاهتمام بها .

«الكوخ» هي أول قصائد الديوان ، ويبدؤها الشاعر ببكاء على الكوخ واستبكاء عليه :

في قلبكَ الألحانُ يا شاعرُ ... يَعثِرُ عليه الدمعَ ما صفقتْ

ويمضي الشاعر ، فيصور الأحلام الضائعة التي يحلم بها الناس في الأكواخ :

تحلم أن الكوخَ في جنة   يزهو عليها السندسُ العاطرُ

ثم يستنفر الشعراء جميعاً إلى مشاركته التعبير :

تبكي سواقي الحقلِ اشجانَهُ   وما بكاها مرةً شاعرُ
والبائسُ الفلاحُ في ركنه   عريانُ يشكو ضنكَهُ خاسرُ

هذا الشاعر إذن داعية ، وإن أصداء دعوته لترد في الديوان ، على نحو مباشر حيناً ، وغير مباشر حيناً آخر ، فمن الصدى المباشر ما نجده في قصيدة « زهرة القطن » ، إنه يبدؤها بوصف للزهرة يخيل لنا معه أن جمالها قد استغرق كل مشاعره ، ولم يعد يحفل إلا بجمالها المطلق ، ولكنه يفعل ذلك ليفرغ آخر الأمر للقضية التي في هذا الديوان .. قضية الأرض :

ذاكَ تاجُ النيلِ فاندبْ عنده   أملَ الفلاحِ والجهدَ المضاعْ
وارثِ للمسكينِ عيشاً أسوداً   رانَ في كوخٍ حقيرٍ متداعْ
نامتِ النعمةُ عنه ، وجفتْ   مُعدِماً لم يرْعه في مصرَ راعْ
عفرتْ ريحُ الأسى كسْرتَهُ   وطوتْ نعماءَهُ دنيا الصراعْ

ثم يربط بين هذا البؤس وذلك الأسى وبين نعيم القصر وسعادته ربطاً كان حرياً أن يثير ثورة ، وإلا فهو مدخر لساعة الصفر :

رقصَ القصرُ على أكتافِهِ   وَهوَ جاثٍ بين ذلّ واقتناع

فبالرغم من أن وضع كلمة « القصر » في هذه القصيدة مقابلة للكوخ يجعلها تعبيراً عن الأغنياء فإن لهذه اللفظة إيحاء آخر ، لأنها تستحضر « الملك » في مخيلة القارىء ، وسواء أراد الشاعر المعنيين بكلمته أو أراد أحدهما فهذه خطوة موفقة على الطريق ، وإلى نفس الغاية .

ومن الصدى غير المباشر قصيدة « دمعة بغي » التي تصور مأساة فتاة ريفية وفدت المدينة ترتزق ، فباعت ما لا يباع في سبيل لقمتها ، ولنسمعها تحكي طرفاً من المأساة :

عصفت بِيَ الأرزاقُ في بـلدي فتركتُـهُ ... واحسرتا وطـني
كوخي الجميلُ ، وملعبي ، ومَدَرِي ومراحِيَ المحبوبُ ، وآحزَني
ونزلتُ في بـلدٍ شهدتُ بـه قُدْسَ الحجابِ مُمَزَّقَ السِّتْرِ
مشتِ الفضيـلةُ في مواكبـه مَشْيَ الذّليلِ بِرِبْقَةِ الأَسْرِ

ولعل العيب الواضح في الرباعية الثانية من الرباعيتين السابقتين مـا تمتاز به من خيال شعري رائع حيث يصور الفضيلة تسير في مواكب المدينة وقـد ذلت وهانت ، كما يمشي ذليل أسير ، فهذا الخيال بما فيه من سمو ومن تشخيص لمعنى الفضيلة يخرق الحدود الواقعية لشخصية الريفية ، إذ أن الشاعر قد ارتقى بالريفية وجعلها تتصور الفضيلة من مستوى تصوره هو لها ، والذي يبرز هذا العيب أن القصيدة جاءت في صورة اعترافات بغي ، ولكن برغم ذلك فـإن الإطار القصصي ، وطابع الاعتراف الذي اختاره الشاعر – على سذاجته – يحمل لكل عنصر من عناصره قيمة إيجابية كبيرة ، فمـن خلال اعتراف الفتاة يثبت في وجداننا معنى خطير ، هو أن الريف مدقع فقـير ، تعصف البؤسى بساكنيه ، فتضطرهم إلى الرحيل عنه طلباً للقوت في المدينة ، وأن المدينة تستقبلهم بترحاب فاجر لا يقيم للأخلاق الكريمة وزناً .

ويأبى الشاعر الذي اعتنق هـذه القضية ، والتزمها في ديوانه إلا أن يعبّر عنها نثراً في « كلمة ختام » التي يذيل بهـا الديوان ، إنه يقول فيها : « اضرب بقدميك في ليلة ... بين تلك الأكواخ المتداعية في قرى مصر ، وحدثنا عما تلاقيه من أهوال الظلام ... في عصر كاد يفترش فيه المدني الشعاع ... واجلس بجانب (الفلاح) في الظهيرة تحت ظل الخيمة التي نصبها من ردائه على عصاه وفأسه ، وقاسمه الطعام والشراب ، وتعال فحدثنا كيف أكل وكيف شرب ؟ وهل تردد عشرين في احتساء الماء المقطر من كوب بلوري شفيف ، أم انبطح على بطنه فعب الماء من مشربه العكر ؟ وقام إلى فأسه فواصل العمل لا يستريح ، ولا يعرف طعم الهدوء »(١٦٦) ؟

– ٣ –

من زاوية قضية الأرض

لقد كان « أغاني الكوخ » – أول دواوين « محمود حسن اسماعيل » – من أكبر الأعمال الشعرية التي عالجت « قضية الأرض » في الشعر العربي قبل الثورة بوعي وثورية . غير أن صدور ديوان يحتضن الفلاح ومشكلاته ، والكوخ وأحلامه لا يكفي في مقام التدليل على وجود ظاهرة ، ولا بد – بجانب ذلك – من إبراز هذه الحقيقة ، وهي أننا لا نكاد نعرف شاعراً عاش في العقدين السابقين على الثورة ، ولم يغمس يراعته في أحزان الفلاح ، ويسطر بها قصيدة أو أبياتاً.

ليست هذه عدوى تفشت في الشعراء ، ولا بدعة انتشرت بينهم ، ولكن اقتراب فجر الثورة في تاريخ كل أمة عظيمة لا بد أن تسبقه نذره وبشائره ، إنها بمنزلة الطرقات على باب التاريخ ، غير انها طرقات لا يعلم تأويلها ، إلا بعد أن تحين الساعة – ساعة الصفر – فعندئذ ينكشف الغطاء ، ويدرك الناس كنه ما كانوا يجهلون .

يواكب « أغاني الكوخ » على الطريق الاشتراكي انتاج شعري خالد ، لم يظفر باهتمام نقاد الأدب ومؤرخيه بعد ، برغم ما يمتاز به من طرافة الموضوع وصدق التجربة ، وبساطة التناول ، ذلك هو انتاج الشاعر محمد السيد شحاته الذي أصدره في جزءي ديوانه « بين أحضان الطبيعة » ، فلقد وقف الشاعر أعماله في هذين الجزءين على القرية ، بكل ما تحويه من زروع وترع ، وحيوانات وطيور ، وأناس وفصول ...

ويلاحظ على شعر هذا الديوان ما يلاحظ على كل شعر خالد ، من انعكاس الحالة الوجدانية الخاصة بالشاعر والعامة للوطن .. على كل ما يصور ، انه ينظر إلى الريف من خلال عدسة لونتها ذاته ومجتمعه بالقلق والأسى ، فهو يتحدث عن البطيخة – موضوع طريف – فتبكي كلماته حين يقول لنا :

نمت على الأرض لم يصعد بها زمن   كأن أيامهـــا من نوع أيامي

ويحدثنا عن الغراب – موضوع طريف أيضاً – فيقول له :

لم لا تشيب وأنت أول رائي   أولى الدماء على ثرى الغبراء ؟

ثم يسأله في احساس عميق ، واع بفداحة الطبقية :

خاطب ضياع الأغنياء وقل لها   كم من ضياع فيــك للفقراء

هذان البعدان – الذاتي والاجتماعي – للتجربة يخصبانها ويعمقانها ، ويحملان طرافة الموضوع ترسم على الشفاه ابتسامة عذبة ، لا تلبث أن تصبح ابتسامة معذبة :

والديوان – بعد – في حاجـــة إلى توفر واحتشاد لا يتاحان لي الآن لعدم وجوده بين يدي ، وما دمت قد أردت لهذا البحث أن يبرز ما أعده ظاهرة وتياراً في الشعر العربي ، وأعني « قضية الأرض » . فان تعديد الامثلة هو ما يقتضيه المقام من مقال .

وها نحن اولاء نرى «العوضي الوكيل» في ديوانه « شفق » يصور لنا مأساة الفلاح في حديثه عن « الريف المصري» ، فبعد أن صور روعة الجمال الطبيعي في الريف وقبل أن يعود إلى تصوير هذه الروعة مرة أخرى يقول :

يا لهذا الفلاح تنكره الدنيـا   ولكن فضـله معروف

انمضى الناس يجحدون مساعيه   تولى الدفاع عنــه الرغيف

قانع بالذي يجيء من الرز   ق ، ولكنــه أبيٌ عيوف

ينبع الخير من أصابعه تلك   فيروى وهو الظمي اللهيف

مسمن جهده سواه مــن النا   س ، ولكنــه ضئيل نحيف

وهنا نقدم ملاحظة توشك أن تكون ظاهرة عامة في الشعر الذي يعالج « قضية الأرض » هي أن تصوير حرمان الفلاح يقترن بتصوير روعــة الاطار الطبيعي للحياة من حوله ، وقد تجلت هذه الظاهرة في ديوان « أغاني الكوخ »،

وكأن شعراءنا قد هدتهم فطرهم إلى أن أبعاد المأساة لا تكتمل إلا بتصوير طبيعة الريف ، وبابراز ما فيه من جمال ، فالذي لا شك فيه ان هذا الاحساس بالتضاد بين الاطار الطبيعي وحالة الانسان الذي يعيش فيه من شأنه أن يعمق الشعور المأسوي لدى القارىء ، وان يدل على رحابته لدى الشاعر ، ولا سيما إذا كان هذا الانسان البائس هو صانع ذلك الاطار الخلاب .

وننتقل من رصد هذا الاطار الطبيعي « للحياة » في الريف إلى رصد الاطار الطبيعي « للموت » فيه ، وليس هذا من قبيل التداعي اللفظي بين الحياة والموت وإنما هما زاويتان تعمقان احساسنا بالهوان الذي يبلغه الانسان في ذلك الاطار حياً وميتاً .

يعود « الهمشري » إلى قريته السنبلاوين طامعاً أن يموت هناك بين المروج العاطرة ، حيث يلتحف البنفسج ، وحيث تطالع عينه لآخر مرة صورة الروابي الخضر ، وتصافح سمعه — لآخر مرة — صدى خرير المياه وهو يسري إلى الموت فيقول في قصيدة « العودة » :

أموت قرير العين فيك منعماً يخدرني نفح من المرج عاطر
ويلحفني فيك البنفسج، ولتكن مسارح عيني الربا والخـاضر
وآخر ما أصغي إليه من الصدى خريرك يفنى وهو للموت سائر

غير ان هذه « الميتة الشاعرية » لا تتاح للشاعر ، لأن المرئيات والأصوات — تحت الاحساس القاصم بالفاقة — تبدو له دميمة شوهاء ، تملؤه رعباً ، فيحزنه الا يجد ذلك العزاء الشاعري الخلاب ، فيصرخ مجهشاً بالبكاء .

ولكن بلا جدوى أتيت فلم أجد سوى قفرة أشباحهـا تتكاثر
وقد نسجت أيدي الشتاء سياجها عليهـا ، وأسوار الظلام تحاصر
وقد خرج الخفاش يهمس في الدجى ودبت على الشط الهوام النوافر
وطارت من الجميز تصرخ بومة على صوت هر في الدجى يتشاجر

وفي فترات ينبح الكلب عابساً فيعوي له ذئب من الحقل خادر

اذن فيا لضيعة آمال الهمشري ! ، ويا لفجيعته في عزائه الأخير! لن يغمض عينيه حين يموت على صورة البنفسج والروابي الخضر ، بل سيطويها – في فزع – على صور الأشباح والظلام والخفاش والهوام . ولن يكون آخر صدى يتردد في مسمعيه خرير المياه. بل سيكون صراخ بومة وصوت هر يتشاجر ، ونباح كلب وذئب خادر .

لقد سبق الهمشري كثيرون تمنوا مثل هذه الميتة الشاعرية . فبعض شعراء الخمر تمنى أن يدفن الى ظل كرمة لتسكن روحه في قبره ، حباً منه للخمر حياً وميتاً يقول ابو محجن الثقفي :

إذا مت فادفني إلى ظل كرمة تروي عظامي بعد موتي عروقها
ولا تدفنني في الفلاة .. فانني أخاف إذا ما مت أن لا أذوقها

وتمنى الشاعر الخارجي « الطرماح بن حكيم » الا يموت على شرجع «سرير » وود لجثمانه هذا القبر العجيب :

فيا رب ان حانت وفاتي فلا تكن على شرجع يعلى بخضر الطارف
ولكن قبري بطن نسر مقيله بجو السماء في نسور عواكف

ولكن إذا اتفقت هذه القبور في الطرافة ، وفي دلالتها على فناء الشاعر في شيء فانها تختلف – بعد ذلك – اختلافاً عميقاً . فالخارجي – بفنائه في العقيدة – تمنى أروع قبر يضم جسد شهيد ، تكريماً وحباً للاستشهاد ، والثقفي – بفنائه في الخمر – تمنى أبهج رمس يواري رفات مخمور ، تعلقاً وهياماً بالشراب ، والهمشري – بفنائه في الطبيعة – تمنى أجمل جدث يحوي جثمان « رومانسي » ، تعبيراً عن هروبه من الواقع وسخطه عليه وأمله في تغييره ، فالفروق بينهم هي الفروق بين فدائي وشريب ورومانسي .

وما أريـــد أن أقف لابرز وصف الهمشري أو غيره من شعراء العرب

بالرومانسية ، فان لي في هذا رأياً لا يتسع له المقام برغم ايجازه ، ولكن المهم أن الهمشري عبر عن رفضه « للواقع » حين وضعه في مقابلة المتوقع فبدأ : أو ابداه دميماً ذميماً، ولقد استطاع ببراعة أن يحشد الصور المتآزرة التي تجلي « روعة » الاطار الطبيعي للقرية وهو عائد متفائل ، ثم تجلي « ترويع » هذا الاطار حين صدم به وهو مقيم يائس .

هذه البراعة في رصد الصور وسوقها في تدبير محكم يبدو عفوياً غير مقصود تجعلنا ندهش للصورة التي يقدمها الهمشري في البيت الأخير ، من هذه الأبيات التي يهديها إلى القمر في ليالي الحصاد :

لياليك من ليل الفراديس ابهج ... وقدرك أزهى في العيون وابلج
كأنك عين الله ترعى عبادها ... وتبصر ما تحوي القلوب فتخلج
كأنك في روض السماوات زهرة ... كأن سناك (!) عطرها المتأرج
كأنك في خد السماوات دمعة ... همت من عيون باكيات ترجرج

فالصورة في البيت الأخير آسية حزينة ، لا تساوق الجو البهيج السعيد الذي يتأرج به السياق، وان قبسة من النقد الأدبي ، الذي يدعو إلى تآزر الصور على صنع وحدة ، ترى أن الصورة الأخيرة مفسدة لهذه الوحدة ، انها عثرة قلم .وان ضوءاً من علم النفس قد يقول إن عثرات الاقلام كعثرات اللسان في دلالتها على ما يستكن في العقل الباطن من رغبات ومشاعر ، واذن فالأسى الذي رسّبه الواقع الأليم في نفس الشاعر، قد وجد له متنفساً، فعبر عن نفسه في هذه الصورة الانفجارية ، التي بدت غريبة في ذلك السياق التصويري .

وتتكرر الملاحظة حين نقرأ في ختام الأبيات قول الهمشري :

فيا بدر صبراً والليالي قصيرة ... وسوف تقر النائبات فتثلج

اذ واضح أن القمر لا يصبر بقصر الليالي ، ففي زوال الليل انزال للقمر عن عرشه الذي يستوي عليه في بهاء وتألق ، فهذه اذن عثرة قلم هي الأخرى

ولكنها كسالفتها تكشف القناع عن نفسية الهمشري التي اكتنفتها الظلمات ، وارهقتها النوائب ، فالشاعر — وليس القمر — في حاجة إلى هذا التبصير بقصر الليالي ، وإلى هذا التبشير بقرار النوائب .

وهكذا — مرة أخرى — نجدواقع القرية الأليم كان وراء قصد الشعراء حين يكتبون عن وعي ، ووراء بعض عثراتهم حين تزل بهم الأقلام .

وفي ختام هذه الرحلة نقدم« لمحمود غنيم » قطعة بعنوان «الفلاح» ولا يعيب ابياتها أنها فقط أربعة ، فان مضمونها يجعلها بمنزلة رصاصات في معركة لم تدر رحاها بعد ، فلقد حدد القدر ساعة الصفر بعد نشر هذه الأبيات بعشرة أعوام:

شاهدت لؤلؤة كالبرق تأتلق   على جبين أمـير سار مختالا
فقلت: ما أنت؟ قالت: انني عرق   من جبهة الزارع المسكين قد سالا
الناس تنعم ، والفـلاح يحترق   وليس يحرز لا جاها ، ولا مالا
امتصه الناس حتى ما به رمق   كأنـه صب للايثـــار تمثالا

على انني لا أعجب للنشر هذه الأبيات أول عام ١٩٤٢ فهي — وان كانت حقاً رصاصات — تختتم بزناد الأمان: « كأنه صب للايثار تمثالا » فتصوير كدح الفلاح واحتراقه من أجل أن ينعم باللآلي أمـير .. تصوير ذلك بأنه ايثار من شأنه أن يبرد النار في جوف الرصاص، ولكنها على أية حال شحنة : ادخرها القدر إلى ميعاد(١٦٧) .

الناس والخرساء والمعجزة

قصة قصيرة بقلم : حمدي الكنيسي

العيون تتطلع إلى آخر الشارع ، وآخر الشارع لا يصل إليه النظر ...

العيون تعود لتجري وراء عقارب الساعات . من في يده ساعة ، ومن يسأل الآخر عن الساعة . وعقارب الثواني والدقائق تحرك بسرعة اذيالهـا .. وتنفث سموماً تكاد تخطف من العيون أبصارها .

وتعلو الصدور وتهبط ...

ما لم يصلوا قبل ساعة على الأكثر ، ستضيع الفرصة الكبيرة .

استند البعض على جذع شجرة جفت اوراقها وتساقطت ...

آخرون التفوا حول العمود الرفيع الذي ينتهي بتلك اللوحة التي كتبت عليها أرقام الاتوبيسات ..

أمسك شاب صغير – يبدو عليه الاعياء – بعمود النور والقى عليـه عبء جسده .

آخرون لم يعودوا يطيقون الانتظار فأخذوا يتحركون هنـــا وهناك .. ويتوقفون لحظات ثم من جديد يتحركون .. يروحون ويجيئون ..

وأبداً لا تهدأ العيون .. وأبداً لا يتوقف زحف عقارب الساعة .

– شي لا يصدقه عقل !

– أي اتوبيس هذا الذي يجعلنا ننتظره كل هذا الوقت ؟

— هو وحده يصل إلى ذلك المكان .

— هو وحده الذي سيجعلنا نرى المعجزة .

— لماذا لا تسير الحكومة اوتوبيسات كثيرة إلى ذلك الجبل ؟

— أنا شخصياً عندي عمل في الصباح .

— أنا لم استرح منذ مدة طويلة . لكنني ضحيت براحتي من أجله .

— أنا أول مرة أصدق ما يحكى عن ذلك الشيخ .

— أنا . .

— أنا . .

— أنا . .

— بسم الله الرحمن الرحيم . من أين جاءت هذه الطفلة ؟ ومتى ظهرت ؟

— ماذا تفعل هنا في هذا الوقت المتأخر من الليل ؟

تحركت الخيوط التي تربط العيون . ارتدت العيون عن نهاية الشارع ومرت في طريقها على عقارب الساعات ثم توقفت عند بقعة صغيرة من الأرض . عليها جلست طفلة لم تتجاوز السادسة . عيناها جميلتان ضاحكتان . فمها ، انفها ، غمازتها . . ملامحها كلها جميلة جميلة . .

وجهها لم تلمسه المياه — بالتأكيد — منذ مدة طويلة ، ولكنه — ورغم التراب العالق به — نابض بالحيوية ، مشرق بالصفاء . حتى شعرها الأصفر الذي لم يلمسه « مشط » يحتفظ بنعومته وتموجاته .

كانت تجلس على الأرض ، وقد باعدت بين ساقيها . في « حجرها » أخذت تضع كل ما تصل إليه يدها . أوراق ممزقة متناثرة . قطع من الزجاج . علب سجائر فارغة . أي شيء . أي شيء تنقله في خفة وسرعة إلى حجرها ثم تسوي مكانه تماماً . أصبحت حولها دائرة نظيفة تماماً . . . بأصابعها أخذت ترسم أشكالاً كثيرة .

— ماذا تفعل الصغيرة ؟

– ماذا تفعل الصغيرة هنا ؟
– أنت يا شاطرة .. ماذا تفعلين هنا في هذا الوقت المتأخر ؟
– ... ...
– لماذا لا تردين يا بنت ؟
– ... ...
– يبدو أنها خرساء .
– انها خرساء .
– لكنها تسمع بالتأكيد .
– إلى أين تريدين الذهاب يا شاطرة ؟
– ... ...
– أترى ؟ أنها تسمع .. لقد هزت رأسها .
– ماذا تفعلين هنا ؟ اتبحثين عن احد ؟ تكلمي ؟
أشارت بيدها نحوهم .. نظر كل منهم إلى نفسه .
– انها من أولاد الشارع ..
– أبداً .. وجهها لا يدل على ذلك .

في نهاية الشارع ظهرت حزمة من نور .. عينا وراء عـــين ابتمدت جميع العيون وعادت إلى سباقها بين العقارب ونهاية الشارع . لكنها تسكن على الفور حينما يتحول هذا النور إلى اتجاه آخر ...

– يبدو اننا لن نصل هذه الليلة .
– لا بد ان يحضر الأتوبيس الآن .
– هل ذهبت إلى الجبل قبل اليوم ؟
– أبداً .. لكنني سمعت حكايات كثيرة عن معجزات الشيخ .
– لي صديق قال انه سهر ليلة كاملة بجوار الكهف لكنه لم ير سوى حمامة كبيرة طارت على باب الكهف ثم اختفت .

— لقد استعادت فتاة بصرها حينا ظهر الشيخ بطلعته البهية من داخل كهفه.
— ومرضى كثيرون .. تمّ شفاؤهم بمجرد وقوع نظره عليهم .
— موجات من البشر .. بدأت تتدفق عليه من كل مكان ..
— على أي حال فرصتنا الليلة .. فقط .
— ولكن الاتوبيس الملعون لا يريد ان يصل .
— ساعة ونصف ونحن في انتظاره .

كادوا ينسون كل شيء عنها ، لكنها جذبت عيونهم من جديد حين اطلقت ضحكة غريبة مكتومة .. ضحكة مكتومة تنتهي بتشنج كالبكاء .

— غريب أمر هذه الطفلة .
— فلنفكر في مشكلتنا .
— امثالها يملأون الشوارع .
— المهم لماذا لم تنضم إليهم وتنام معهم بجوار أي حائط ؟
— ربما اعجبها منظرنا ..
— وهل يعجب منظرنا أحد ؟

نظر أحدهم إلى عامل يقف بينهم يرتدي سترة صفراء .

— انت يا اخ الا تعرف موعد هذا الاتوبيس؟
— في مثل هذا الوقت .. وهذا المكان لا يعرف له أحد ميعاداً ..
— ألا تمر هنا عربات تاكسي ؟
— كلا .
— وما العمل إذن ؟
— أنا شخصياً انتظره معكم .. ألا ترى ذلك ؟!

فجأة تحرك أحدهم نحوها. كان يلبس جلباباً من الصوف.. على رأسه طاقية بيضاء.. ضيق الكتفين. له كرش بارز . سمرته تشبه طمي النيل . انحنى عليها:

— ماذا تفعلين يا بنتي ؟

رفعت رأسها ، نظرت اليه وقد لمعت عيناها .

— لا حول ولا قوة إلا لله .. أين والدك يا شاطرة ؟

ابتسمت . كشفت ابتسامتها عن أسنان بيضاء لامعة . زاد بريق عينيها .

— مسكينة .. ربما تكون يتيمة ليس لها أهل !

جذبه شاب صغيرمن ذراعه : تعال يا بابا.. اتركها، المدينة مليئة بأمثالها.

— لم لا نأخذها معنا يا ابني ؟ حتى الصباح على الأقل ؟

— يا بابا نحن مشغولون الآن بما هو أهم ؟!

— أتعرف يا ابني أن الجو يصبح بارداً رطباً حين يطلع الفجر ؟ كيف تتحمله طفلة صغيرة مثلها ؟

— أرجوك يا بابا .. انتظر .. يبدو أن الاتوبيس قد أقبل .

ومن جديد انطوت العيون على نظراتها . ارتدت مطعونة الأمل. فقد تحول النور الذي ظهر إلى ناحية أخرى . ولم يظهر الاتوبيس .

عادوا يسألون العامل الذي وضح القلق في تصرفاته . لم يرد على أحد . أخذ يتمتم هامساً :

هل اختلقت الاعذار حتى لا أحضر الاجتماع ... لكي تضيع الليلة . . ولا أرى شيئاً ؟

قطع الصمت صوت الرجل ذي الجلباب الصوفي والطاقية البيضاء :

اسمع يا شاويش .. أليس من واجبك أن تأخذ هذه الفتاة إلى أي مكان . حتى الصباح على الأقل ؟

قال صوت متثائب : يأخذها إلى مركز الأحداث .

قال صوت متوتر : يأخذها إلى القسم .

قال صوت ضجر : يأخذها إلى جهنم ؟

في رفض واصرار هزت رأسها . ولم تختف ابتسامتها الناصعة .

صوب الرجـــل نظره نحو الشاويش . لم يجب الشاويش على نظراته ... وقال لنفسه :

— انني لم أنته من « الوردية » إلا الآن فقط ... كما ان هذه المنطقة ليست في نطاق عملي .

قال الرجل ذو الجلباب والطاقية :

— لا بد أن أهلها يبحثون عنها الآن في كل مكان ؟

قال آخر : ممكن جداً .

قال الشاويش : لا يبدو ان لها أباً أو حتى أم .

قال الرجل استغفر الله العظيم .

— اقسم انها متشردة بنت متشردة .

— أبداً . أنا أقسم انها بنت ناس .. ناس طيبين .

— ولكن لماذا لا تتكلم ؟

— واضح يا أخي انها خرساء .

— خرساء عمياء ما لنا نحن . المهم في الاتوبيس الذي لم يصل !

— يقولون أن الشيخ يخرج للناس لحظة « خاطفة » .. ثم يختفي داخل كهفه

— لو أعطاني الفرصة لافرغ همومي .. كنت احتاج إلى يوم كامل .

تبادل شابان نظرة خاطفة . لم يتحدث أحدهما مع الآخر منذ وقفا .

نظر القصير نحو الطفلة وقد تعرى فخذها .

— يا سلام لو كانت كبيرة ..

— انما هي جميلة والله .

— دعنا منها . انظر إلى الفتاة السمراء التي تقف وحدها خلف «الكشك» ؟

— صحيح .. لم اتنبه اليها من قبل !

— انها « من ايامهم » بالتأكيد .

— لا أعتقد .

— انظر يا غبي إلى « اللفافة » التي في يدها .

— ماذا يكون بها ؟
— قميص النوم يا جاهل .
— اذن .. تعال بنا اليها .

ورغم مضي الوقت . لم تهدأ العيون . لم تيأس في الوقت ذاته لم يتوقف سيل القادمين ليروا المعجزة .

بينما أخذ رجل ضخم الجثة يدور حول نفسه ويضرب كفاً بكف (.. لو كان هنا تليفون ؟ لماذا لم احضر بعربتي ؟ هل اشترط الشيخ أن نحضر إليـــه في الاتوبيس ... عليه العوض في سهرة مصر الجديدة !) .

من جديد تعلقت العيون بنور قوي ظهر من أحد المنحنيات في آخر الشارع استمر النور في اقترابه . قال أحدهم :

— انه نور عربة صغيرة .

قال آخر : بل عربة نقل .

قال ثالث : بل عربة جيش نصف نقل .

قال رابع : بل انه الاتوبيس .

قال الخامس : أي حاجة .. المهم يصل إلينا .

ازداد النور اقتراباً .. لكنه فجأة حول اتجاهه وأخـــذ معه العربة إلى شارع جانبي .

في نفس الوقت كان الشابان يبتعدان عن المحطة ، بينها كانت تسير الفتاة السمراء وحديث هامس يدور بينهم — كأنهم يعرفون بعضهم منـــذ سنين — ساد صمت مفاجيء تخللته زفرات كثيرة . تذكروها فجأة حينما أطلقت ضحكتها الغريبة المختلطة في نهايتها بتشنج بكائي .

— لا حول الله . لا بد أن نجد حلا لهذه الطفلة .
— يا بابا اتركها لشأنها . كفانا ما نحن فيه .
— ان أمثالها في البلد يرقدون الآن في أحضان أمهاتهم .
— ربما تكون هي متعودة على ذلك .

– أهذا معقول ؟

– اوووه هي حرة .. نحن الآن في مشكلة أخرى .

– ولماذا لا تكون جزءاً من مشكلتنا ؟

– لو سمحت يا بابا . لا تتكلم عن هذه البنت . ألسنا مثل كل الواقفين ؟

أطلق الرجل زفرة عميقة .. وسكت .. تسلل إلى الأسماع نقيق .. يأتي من بعيد .

عادت العيون تتطلع إلى نهاية الشارع .

من جديد ظهر شعاع قوي يرتفع قليلا عن مستوى الأرض لمعت العيون ، تحفزت النظرات ، همس كل منهم لنفسه : « انـه هو » اقترب الشعاع رويداً رويدا . تحول الهمس إلى صوت مسموع « انه هو » قالت نفس الهمسات : المهم أن لا يتحول فجأة إلى اتجاه مخالف .

ازداد اقتراب الشعاع . زادت قوته . زاد ارتفاع الهمسات .

انه يتجه نحونا بالتأكيد (انه هو !) .

تهللت الوجوه . عبر الاتوبيس دورانا قريبـــاً هدأت سرعته قليلا . زاد الشعاع قوة أرهقت العيون المشدودة . نزل كثيرون من فوق الرصيف. تحركوا على اسفلت الشارع في انتظاره . وليكونوا أقرب إلى ابوابـه من الآخرين .. زادت حركة الأرجل والأيدي . الجميع يتأهبون ليكونوا أسبق في القفز إلى داخله . لم يعد يفصل بينه وبين المحطة سوى بضعة أمتار . حدث هرج ومرج .

اشتد التزاحم . تعثر بعضهم . كل واحـــد يدفع الآخر إلى الخلف أو إلى الجوانب . سقط كثيرون على الأرض . لم يعتذر أحد للآخر ... فجأة.. وقبل أن يصل الاتوبيس للمحطة انطفأت أنواره وتلاشى الشعاع . ثم انطلق مندفعاً في سرعة خاطفة دون أن يتوقف ومتخطياً الجميع ... وبعد لحظات كان يختفي من الشارع يسبقه الشعاع الذي عاود الظهور بمجرد ابتعاده عن المحطة .

اصطدمت العيون ببعضها البعض.لم يغير أحد من وقفته أو حركته الأخيرة التي كان يتأهب بها للركوب .

ضفدعة كئيبة اللون أخـذت تقفز متنقلة بينهم . دون أن تتحرك الشفاه سمع كل منهم الآخر .

— شيء لا يصدقه عقل ؟

— انه خال تماماً !

— ليس فيه راكب واحد !

— ما العمل الآن ؟

فجأة صاح الرجل ذو الجلباب الصوفي الأزرق : أين الطفلة ؟

تنبهوا جميعهم فجأة : أين ذهبت الخرساء ؟!

قال أحدهم : لقد رأيتها تقفز إلى الأوتوبيس .

قال آخر : أبداً لقد رأيتها بعد أن تخطى المحطة تماماً .

قال ثالث : أقسم انها اختفت في نفس اللحظة التي مرّ فيها .

قال رابع : قبل أن ينطفىء النور أمامنا كانت هي في أول مقعد !

قال ذو الجلباب : تذكرت .. لقد رأيتهـا تشير إليّ وهي تبتسم لكنني لم أفهم شيئاً .. انشغلت عنها بترقب فرصة الركوب . وأنت السبب طبعاً .

لم يرد عليه ابنه . اطرق رأسه .

بدون مقدمات أطبق الصمت فجأة . لم تعد هناك رغبـة في الحديث أو الاستماع .. تحركت العيون كابية مرهقة نظراتها قصيرة لا معنى لها .

جلس بعضهم على الأرض . فجلس الباقون . شق السكون نقيق الضفدعـة التي عادت تتنقل بينهم .. أخرج الكثيرون علب السجائر .. امسكوها في يد وفي اليد الأخرى عيدان ثقاب غير مشتعلة ...[١٦٨]

رحلة نقدية في قصة صغيرة

القصة هي « الناس والخرساء والمعجزة » لحمدي الكنيسي ، وقـد نشرت القصة في عدد فبراير من مجلة « البيان » ، وموضوعهـا انتظار جارف لأمل ، ولكن الانتظار لا يسفر إلا عن خيبة هذا الأمل .

والأحداث التي حبكها القصاص لخدمة هذا الموضوع تتلخص في جماعة من الناس تنتظر « أتوبيسا » ليحملهم إلى الجبل ، حتى يروا المعجزة المتمثلة في شبح يظهر في كهف ، انه شبح مبارك يبدي من خوارق الشفاء ، ويقضي من الحاجات ما جعل حكايات كثيرة تنتشر عن معجزاته ، ومـا جعل هؤلاء الناس يتلهفون إلى لقائه وفي خضم هذا الانتظار المتلهف تظهر فجأة طفلة خرساء يسألونها ماذا تفعل هنا ليلاً وإلى أين تريد ، فلا ترد جواباً ، ويختلط الحديث اللاغط عن البنت فهي في نظرهم من بنات الشوارع ، يختلط هـــذا الحديث بحديث عن الشيخ صاحب المعجزات وبحديث استئخار الاتوبيس ، لا يفكر واحـد في استنقاذ هذه الطفلة الخرساء في تلك الليلة .. اللهم إلا رجلاً كان يلبس جلباباً من الصوف على رأسه طاقية بيضاء .. يفكر في انقاذها بأن يدعو إلى ذلك شرطياً ، وتؤيد الرجل أصوات منها المتثائب ومنها المتوتر ومنها الضجر ، ولكن الشرطي يعتذر بأنه الآن فقط قد انتهى من دوريته ، كما ان المنطقة ليست في نطاق عمله .

وتلوح للناس بارقة أمل في ضوء قادم يظنونـــه ضوء اتوبيس ولكن الضوء يغير اتجاهه عند منعطف فيتلاشى الأمل وتتكرر هذه العملية حتى يقبل الاتوبيس ويتزاحم الناس ويتراكضون ليركبوا ويشتد التراكض والتزاحم كلما ازداد

اقتراب الاتوبيس ، ولكن ما أن يصبح منه قيد خطوات حتى يطفىء اضواءه وينفلت مسرعاً دون التوقف فاذا نأى عنهم تماماً عاود إضاءة أنواره ، ويصاب المنتظرون المتلهفون بالانهيار والخذلان ، ويكتشفون أن الصبية قد اختفت في ذات اللحظة التي مر بهـا الاتوبيس ويعودون إلى خذلانهم وانهيارهم صامتين ولا يشق السكون غير نقيق الضفادع . وتختتم القصة بصورة لبعضهم ممسكاً بعلبـة السجاير في يد وفي اليد الأخرى عيدان ثقاب غير مشتعلة .

التوازن الدرامي بين الحدث المتصاعد في البداية والحدث المتهاوي في النهاية :

هذا التوازن الدرامي متحقق بشكل مثير ، باعث على الشوق وعلى التـأمل ، فبداية القصة لقطات لذروة الحالة النفسية التي كان عليها الناس في انتظار الأتوبيس ليقلهم إلى الجبل حيث الكهف الذي يظهر فيه الشيخ المبارك ، كان النـاس في ذروة التلهف والضجر والشوق « فالعيون تتطلع إلى آخر الشارع » و « العيون تعود لتجري وراء عقارب الساعات » و « تعلو الصدور وتهبط » و « آخرون لم يعودوا يطيقون الانتظار ، فأخذوا يتحركون هنا وهناك »ولكي يؤكد القصاص في هذه الحركات معنى التوتر يقابل الحركة بالسكون ، ففي هـذا الخضم المتوتر آخرون التفوا حول العمود الرفيع الذي ينتهي بتلك اللوحة التي كتبت عليهـا أرقام الأتوبيسات .. أمسك شاب صغير – يبدو عليه الاعياء – بعمود النور ، وألقى عليه عبء جسده » .

نحن من هذه البداية إذن مع لقطات ذكية تصور التوتر في صوره المتحركة الموارة وصوره الساكنة المرهقة . هذه هي البداية .. أما النهاية فتأتي بعد ان يكون الأتوبيس قد مر بهم دون ان يتوقف ليحملهم بعد ان طال انتظارهم له ، أي يأس مقعد حل بهم ؟ لم تعد لهم حيلة قط . ولا قدرة قط حتى على إعلان السخط والضيق وهما طبيعيان جداً في هـذا الموقف لقد « جلس بعضهم على الأرض فجلس الباقون » هكذا فانهم جميعاً في حالة « استهواء » من فرط مـا حل بهم من يأس وقنوط« شق السكون نقيق الضفدعة التي عادت تنتقل بينهم» .

أخرج الكثيرون علب السجائر. أمسكوها في يد، وفي اليد الأخرى عيدان ثقاب غير مشتعلة، بهذه الكلمات تنتهي القصة مصورة مبلغ ما حل بهم من اليأس والعجز.

ان كل ما لديهم من حيوية قد أنفقوه في العملية النفسية المصاحبة للانتظار المرهق، لو بقي من هذه الحيوية فضل لأعلنوا به سخطهم على سائق «الاتوبيس» الذي تعمد أن يطفىء أنواره أمام المحطة، وينطلق ثم لا يضيء الأنوار إلا بعد ان اجتازهم.

التوازن الدرامي إذن متحقق بين البداية المثيرة للشوق والنهاية الباعثة على التأمل..

والتأمل هو الغاية التي يهدف اليها كل فن ناضج واع ملتزم.. والتأمل عملية فكرية وشعورية، قد يقوم بها المرء في «حرية» في حالات كثيرة، ولكنها في أعقاب الفراغ من استيعاب عمل فني تكون «حرية مشروطة».. مشروطة بالحدود والقيود والرموز التي يتضمنها العمل الفني.. ومع ذلك فهي حرية.

فالمتأمل لهذا التوازن بين التشوق الطاغي المقيم، واليأس الشامل المقعد يسعه أن يتخذ هذا تفسيراً نفسياً استبطانياً للحركات الكبرى في التاريخ.. — أو — أقصد تلك الحركات التي تبدو كبرى ذات بريق واعد حتى لتظل الجماهير ترقبها في تشوف ولكنه تشوف لا يسفر عن صباح، لأن هذه الحركات تمر بالجماهير فلا تحقق لها وعداً، وكل ما تفعله وما أشنعه — انها تستهلك طاقة الجماهير من طريق عمليتي الشحن والتفريغ. ووجه «الحرية» في هذا التأمل أن القارىء يسعه أن يفسر «الاتوبيس» بما يشاء من حركات التاريخ السياسية والاجتماعية التي تعد الجماهير بأن تحملها إلى غايات بعيدة، والتي تمكنها من مشاهدة «معجزة» ثم تخلف الوعد وتخيب الأمل.

أما القيد الذي يحد من تطرف هذه الحرية فهو نوعية هذا المجتمع الذي رجا

وخاب رجاؤه ، فهذا المجتمع الذي تصفه القصة – ممثلاً في منتظري الاتوبيس – مجتمع ضائع متناقض .

فجماعة المنتظرين لدى المحطة لا ينتظرون الاتوبيس الا ليبلغهم إلى حيث يرون معجزة الشيخ المبارك .. حدث كثيراً ما يشغل الناس في شرقنا ، حدث قد يلقي ظلالاً روحية على اهتمامات الجماهير وتطلعاتها ، ولكنها ظلال زائفة وأنانية ، فكل امرىء يريد أن يشاهد هذه الظاهرة الروحية ليقضي حاجة في نفسه .. وهذا موطن من مواطن التناقض والضياع .

وآخر من المواطن يتمثل في الآثار الغريبة التي أحدثها ظهور « الطفلة الخرساء » بين هذه الجماعة لقد ظهرت فجأة كأنما نجمت من فراغ ، حتى لقد بسمل واحد من الوقوف : بسم الله الرحمن الرحيم . من أين جاءت هذه الطفلة؟ ومتى ظهرت ؟

ثم اختفت بطريقة مريبة أثارت الخلاف بين الناس ، فمن قائل انها ركبت الاتوبيس ومن مكذب .

لقد أظهر القصاص هذه الطفلة على مسرح قصته بالطريقة التي كان مخرجو المسرحيات اليونانية القديمة ينزلون بها إلى المسرح إلهاً من الآلهة لينقذ بطلاً مثلاً ، إذ كان المخرجون اليونانيون ينزلون الإله من آلة خاصة تهبط من أعلى المسرح حتى أصبح التعبير « الإله من الآلة » يمثل الجبر المسرحي أو التدخل المباشر المتكلف من قبل المؤلف ليحل عقدة روايته ، فلقد نجمت الطفلة كما كان ينزل الإله الاغريقي فجأة ، غير ان الوظيفة التي يؤديها ظهور الطفلة – بصرف النظر عن طريقة هذا الظهور – وظيفة فنية ، فلقد كانت مسباراً لهذه الجماعة ، أبدت أعماقها في وضوح ، إذ برغم تساؤلات الناس حول هذه الطفلة لم يهتم أحدهم أن يعنى بها ، بأن يأويها في تلك الساعة المتأخرة من الليل مثلاً ، بل ان الشرطي نفسه يتخلى عن واجبه « الرسمي والانساني نحوها لأنها خارج نطاق عمله » لم يهتم بها عامة الواقفين وعلى العكس نرى اثنين منهم (الشابين) قد اتجه تفكيرهما

فيها وجهة سيئة شاذة لولا انها رأيا فتاة سمراء جذبت اهتمامها الرخيص وحولتها عن هذه الطفلة .

كل ما لقيته الطفلة من عناية القوم ظهر في مسلك شيخ يلبس جلباباً وطاقية يمثل المواطن العادي الذي لم تمسخه المدنية كثيراً .. فقد همّ أن يأويها لولا أن ولديه قد عنفاه وصرفاه عن ذلك « تعال يا بابا، اتركها ، المدينة مليئة بأمثالها » وطبيعي أن ينصاع الرجل لهذا التعنيف فقد حرص القصاص أن يدس بين أوصافه انه « ذو كرش » هكذا كانت تلك الجماعة كما كشف عن خبيء نفسها ظهور تلك الطفلة .

ومن هذا الوعي بالعالم الذي يصوره داخل القصة نعود إلى الاتوبيس الذي انتظرته وفاتها ، والذي انهارت إذ فاتها ، فنضيف عاملاً آخر أدى إلى انهيار هذه الجماعة حينما ضاع أملها ذلك هو تكوينها النفسي والخلقي وبهذا تتكامل المعاول التي تحقق الانهيار لا محالة .. المعول الزمني أو التاريخي الذي يضع مجتمعاً ما في وضع ترقب وتشوف ، والمعول الخلقي والنفسي الذي يجعل تكوين هذه الجماعة ضعيفاً فاسداً .

ان جماعة لها هذا التكوين جديرة الا تقوى على تحمل الصدمات ، حرية أن تتضعضع أمام ما يلم بها من أحداث ، فليكن ما يخيب الرجاء حدثاً هائلاً من أحداث التاريخ الكبار ، أو حتى نصراً مرجواً في احدى المعارك أو حتى مطلباً عادياً من مطالب الحياة على المستوى الفردي فليست الخطورة كل الخطورة في أن يخيب الرجاء أبداً ولكن الخطورة الفادحة في شخصية من خاب أمله ، فهو إذا كان يتمتع بصحة نفسية ، وعافية أخلاقية لم تطرحه الهزيمة في مطارح اليأس ولم تلق به الخيبة في مهاوي الضياع .

ان تماسك الأمم والأفراد في أعقاب الأحداث رهين بتماسك الشخصية ونقائها ويدون ذلك فليس من عقبى غير اليأس والضياع .

ذلك ما تقوله قصة «الناس والخرساء والمعجزة» بما يتيحه التوازن بين حدثها

المتصاعد في البدايـة وحدثها المتهاوي في النهاية من فرص التأمل ، وذلك مـا يؤكده القصة بمـا بين طرفي هذا الخط الدرامي من صور ولقطات ، على أن القارىء العربي الراهن يعيش قضيته المصيريـة التي تمر هذه الأعوام بمراحل دراماتيكيـة ، ولا يملك هذا القارىء أن يفصل بين تجارب أمتـه على مسرح السياسة وفي ميادين النضال ، وبين تجاربه الذاتية مع الأعمال الفنية ، ولا بد له أن يتخذ من هذه الأعمال نافذة تطل به على أحداث أمته، لا سيا الأعمال الفنية التي أعدت بحكم بنائها ولقطاتها لتكون هذه النافذة .

ومن ثم فإن هذا القارىء سيرى في هذه القصة بلورة واعية شعورية لعمليات غير واعية وغير شعورية ترسبت في الوجدان الجمعي واستطاع القصاص أن يسكنها في هذه الرموز ، فقد عكست في صورة رمزية وجدان الجماعة في الأيام التي سبقت عدوان ١٩٦٧ ، والتي تلت هذا العدوان ، فقد سبقت العدوان أكبر عمليـة شحن وتعبئة ثم صاحبت العدوان أضخم عملية تفريغ وأصبحت الجماهير معها في حالة من الذهول يمكن تصويرها بكلمات القصاص في ختام قصته « أخرج الكثيرون علب السجائر أمسكوها في يد وفي اليد الأخرى عيدان ثقاب غير مشتعلة .. » وقد يحق للقارىء أن يرفع في وجه القصة اعتراضاً يقول ولكن الجماهير العربية لم تلبث أن أشعلت الثقاب ولقد رأينا التماعه في الأعمال البطولية داخل الأرض المحتـلة ، وعلى بعض جبهات القتال ، غير أن مثل هذا الاعتراض يرفضه الواقع الفني داخل القصة والواقع التاريخي خارجها ، فإن المرحلة التي تبدأ بإشعال الثقاب ذات تميز واستقلال عن الحقبة التي تعكسها هذه القصة ، وصحيح أن المرحلة الراهنة قد أفادت أعمق الفائدة من سابقتها ولكنها مع هذا — أو لهذا — تختلف عنها اختلافاً بيناً حتى ليحق لنا أن نسجل ميـلاد إنسان عربي جـديد في أعقاب نكسة ٦٧ ويترتب على هـذا أن الصدق الفني والتاريخي معاً في تحديد وضع اشعال الثقاب فنياً وتاريخيـاً يقضي بجعله حدثاً متصاعداً في صراع جديد نرجو له أن ينتهي — كما تدل البوادر — بنهاية أخرى مشرفة .

لقد أحكم القصاص بناء قصته واختار لها هذا الهيكل الذي يحقق توازناً بين بدء وختام ، مما ترك أثره الفكري التأملي ، بيد أن الأثر الجمالي الذي ينبغي أن يتركه العمل الفني ينبغي ألا يتخلف عن الأثر الفكري ، ينبغي أن يتآزرا ويتم التعانق بينهما ، حتى يختلف عمل الكاتب المفكر عن عمل الكاتب الفنان .

ولا ريب في أن تحقيق الهيكل المتوازن المؤدي إلى الغاية عمل جمالي بقدر ما هو فكري، ولكن بجانب الهيكل ينبغي أن يهتم بالصور الجزئية التي تملأ الفراغ الهيكلي وتعطيه حياته وقدرته على الامتاع . فإلى أي حد كان قصاصاً أصيلاً في التقاط صوره تلك ؟ ان اصالته لا تظهر في تصوير حالات القلق التي استولت على الناس ، فالعيون تتطلع إلى آخر الشارع، ثم تجري وراء عقارب الساعات، وعقارب الثواني والدقائق تحرك بسرعة اذيالها ومثل هذه اللقطات ملك مشاع لا تدل على اصالة ملتقطيها، ومن المؤسف انها أول ما يطالع القارىء للقصة غير أن هذا الأسف لا يلبث أن يتلاشى حين نرى قدرة القصاص على تكتيل هذه الصور وما يتخللها من حوار ، إذ يفصل بينها الفينة بعد الفينة قرار كأنه القرار الموسيقي الذي يتكرر بعد كل جواب ، ويتمثل هـذا « القرار » في ظهور ضوء من بعيد تتعلق به العيون ظناً أنه نور « الأتوبيس » ، ولكنه لا يلبث أن يتحول إلى اتجاه آخر .. ان تكرار هذا القرار مثال لقدرة الفنان على جعل المألوف طريقاً أصيلاً .

بمثل هذا يتحقق المستوى الجمالي للعمل الفني، على أن هناك المستوى «الصوابي» الذي ينبغي أن نحرص — أول ما نحرص على تحققه ، ذلك المستوى الذي يقضي بانتخاب القصاص لغته من المعجم « الفصيح » ولا أقول « المتفاصح » من الكلمات والأساليب .

وقد يغتفر قوم — بدعة — عاميـــة الحوار ، ولكن في حوار فصيح مثل قصتنا لا يغتفر لحن مثل — المهم لماذا لم تنضم اليهم (وتنام) معهم ؟..

وفي سرد فصيح لا يصح أن يقال « كأنهم يعرفون بعضهم » فالمستوى الصوابي

يقضي بأن نقول « وتم » و « كأنهم يعرف بعضهم بعضاً» أو « كأنما يعرف بعضهم بعضاً» وأرجو أن يكون الخطأ الأول مطبعياً.

إن لغة القصة القصيرة بخلاف الرواية أو القصة الطويلة – أقرب إلى لغة القصيدة الشعرية من حيث تحقيق المستوى الصوابي والجمالي جميعاً . ولا يعني ذلك – طبعاً – البعد عن البساطة والميل إلى التفيهق، فان لغة الشعر نفسها في عصرنا قد غدت تؤثر البساطة القادرة على الايحاء والتصوير وإذا كان هذا حرياً أن يكون في الأعمال الفنية عامة ، فهو أحرى أن يكون في عمل فني يتناول حدثاً جماهيرياً وشخوصاً عاديين ليكون التعبير في مستوى الحدث ومستوى الشخوص(١٦٩) .

المحـــــراث

من قلم : الدكتور عبدالله خورشيد

في جدل بين الصديـق دكتور اسماعيل الصيفي وبيني – وما أكثره – قال : إن الفلاح يكون مفجوعاً ، ولكنه يعمل على محراثـــه ويبكي .

فكانت هذه القصة .

مدّ الشيخ حسن يده اليمنى إلى جانبه فتناول عصاه الطويلة الصلبة واعتمدها أمامه، في حين استند بكفه اليسرى إلى الحصيرة الجافة حيث يجلس منذ حوالي الساعة . ثم ثنى ركبته اليسرى إلى فوق ، ودفع بجسده الرقيق إلى أعلى في بطء وهو يهتف : « يا قوة الله » ، حتى نهض واقفاً وقد انحنت هامته قليلاً إلى الإمام. حدّق بعينيه الكليلتين نحو الأرض ، فلمـا تبين حذاءه الأسود الجاف مدّ قدميه العاريتين النحيلتين – ولكن النظيفتين – فأدخلها فيه – مبتدئاً باليمنى – الواحدة بعد الأخرى . استدار في هدوء نحو الرجل الذي ظل يجالسه منـــذ حوالي الساعة – وكان هذا قد نهض واقفاً بدوره – ومد إليه يده المعروقة فصافحه قائلاً : وهو يحد إليه النظر بقدر ما تستطيع عيناه العجوزان من تحت حاجبيها الأشيبين الكثيفين: – هه . تصبح عـــلى خير يا بو محمد . شد حيلك. ربنا يعوض عليك ، ويبارك لك في نفيسة وأخواتها .

كان الليل قد تقـــدم ، والساعة تجاوزت – ربما – العاشرة ، وخفتت

الأصوات والأقدام في دروب القرية ، ولم يعد من المتوقع أن يأتي أحد للعزاء (كتّر خير الناس. لقد امتلأت الدار بهم — رجالاً ونساء — طوال اليوم) .

أغلق أبو محمد رتاج باب الدار وهو يتنهد في عمق . توقف لحظة ، وهمّ أن يعيد فتح الرتاج . أحس أنه أتى عملاً عاقاً جافياً . شعر كأنما يغلق الباب في وجه شخص لم يعد له حق الدخول من هذا الباب . شعر كأنما يقيم سوراً بينهم وبين عالم آخر . ضغطت يد قلبه في عنف ، وزادت مرارة فمه . أحنى رأسه مطرقاً وهو يستدير عائداً ليأخذ مكانه على الحصيرة الجافة .

أدرك وهو يهبط إلى الحصيرة متلقياً الأرض بكفيه ، متنفساً « آه » عميقة طويلة حارة أن أم محمد قد جاءت من الحجرة ، ووقفت حافية خارج الحصيرة، تمد يسراها تحت صدرها لتسند ذراعها اليمنى المنثنية إلى أعلى لتسند بدورها رأسها المنحني إلى أسفل . كانت في وقفتها تلك ، وثوبها الأسود ، تمثالاً للحزن والاستسلام .

مدّ أبو محمد يده إلى جيبه، وأخرج علبة السجاير والكبريت (اليوم — بصفة استثنائية — كان يشتري علب سجاير مغلقة ، وعلب كبريت) . ضغط علبة السجاير من أسفلها بباطن إبهامه ليدفع جزءها الداخلي إلى أعلى، ولكن زوجته عاجلته بمزيج من الاشفاق والاحتجاج والأسى :

— كفاك سجاير يا خويا . صدرك انحرق ، وبقك مرر . قال في لا مباة من لم يعد يحرص على أن يظل حكيماً ، وهو يواصل فتح العلبة ، ويخرج سيجارة :

— يعني هي السجاير أكثر من النار ولاّ المرار اللي أنا فيه ؟! قالت تقترح عليه في تردد :

— أجيب لك لقمة ؟

اختفت الزوجة لتعود بعد قليل بطبق مستدير من الخوص فوقه رغيفان من دقيق القمح ، وصحن به قطعتان كبيرتان من اللحم غارقتان في خضار مطبوخ . وضعت المرأة الحزينة الطعام بـــين يدي زوجها (صنع الأقارب

والجيران اليوم طعاماً وخبزاً ، وحملوه إليهم) وهي تقول في تشجيع حزين :
— يالله يا خويا كل . دانت مفيش حاجة نزلت جوفك من صباحية ربنا غير السجاير والقهوة السادة .

قال في صوت يكاد يصبح احتجاجاً باكيـــاً دون أن ينظر نحو الطعام:
— شيلي الأكل يا أم محمد . هو احنا لسه حناكل ؟!
غلبت الأم الدموع ، فانفلتت هاربة إلى الحجرة .

***

نامت كل الأصوات ، وساد القرية سكون عميق . راح أبو محمد يحملق عينيه في الظلام فلا يرى سوى أشباح الأشياء تنتصب في غموض فوق أرضية سواده يخفف من سوادها شيئاً ما ذلك الضوء الرمادي المبهم الذي ينتشر ما بين السماء والأرض كذرات تبدو منهمرة من النجوم البعيدة الخرساء . ويرهف أذنيه فلا تصل إليه سوى أصوات ضئيلة متقطعة : أنفاس نفيسة وأخواتها الصغيرات النائمات . انتفاضة دجاجة تستعيد توازنها بعد أن أوشكت أن تسقط من فوق الجدار حيث تنام. آهة متوجعة من زوجته التي غلبها النوم وكأنما تعاني كابوساً مزعجاً. صوت بقرتهم وهي تعلك طعامها بفكيها القويين وتنفر بين الحين والحين. نباح كلب بعيد لا يكاد ينطلق حتى يصمت . رفيف مبهم لجناحي طائر ليلي ينطلق في الظلام كأنما نحو المجهول .

لعلها السيجارة الثالثة أو الرابعة منذ تركته زوجته ،لا يهم .ما زال في العلبة سجاير كثيرة . بل ان معه علبة أخرى ، كبيرة كذلك (عشرين سيجارة)، لم تفتح بعد. وفي حافظته عشرة جنيهات. وفي الحجرة حلل ملأى بالطبيخ واللحم وربما الأرز . وهناك خبز كثير . سبحان الله ! كأنهم ناس أغنياء . بل لقد أصبحوا بالفعل أغنياء فجأة . لقد أسرع الناس إليهم يزودونهم بالطعام والنقود.

وأعربوا عن كثير من النوايا الطيبة المؤثرة . لقد أعلن بعضهم تنازله عن باقي دين له . وأعلن بعضهم الآخر استعداده لتأجيل تحصيل القسط القادم من الإيجار المطلوب. أما الذين ليس بينهم وبينه التزامات مالية فقد وعدوا، في شهامة، بمساعدته في عمل الحقل . « والله الدنيا لسه فيها الخير » . ولكن ما أفدح الثمن الذي دفعه ليحصل على كل هذا الخير ! لو لم يفقد ابنه محمد لما حدث شيء من هذا كله. ولما عطف الناس عليهم كل هذا العطف ، ولا اهتموا بهم كل ذلك الاهتمام .

« محمد ؟ آه ! محمد . فين أنت يا محمد ؟ » .

تعود يد فتضغط قلبه في عنف . مرارة فمه تزداد . شيء يقف في حلقه ، سخونة شديدة في أحشائه . ترتفع حرارة أنفـــه وعينيه تحت ضغط شيء في داخلها يحاول أن يخرج ولكنه لا يجد الطريق .

رباه ! كيف حدث هذا كله ؟ الناس يجرحون كل يوم ويشفون . بل منهم من تقطع الفأس أصابع قدميه ويشفى. بل من تبتر ساقه أو ذراعه ، بل ساقاه أو ذراعاه ، ويظل مع كل ذلك يحيا . فلماذا محمد بالذات يجرح ثم يموت ؟ كان جرحاً عادياً جداً بسيطاً جداً ، فكيف يمكن أن يؤدي إلى الموت ؟

أصابه سلاح المحراث في ساقه ونحن في الحقل . لم يصرخ . لم يكن حتى يتألم صحيح أن دمـــاً كثيراً نزل في الحال كأن دجاجة ذبحت ، ولكنني أسرعت فلطست الجرح بالطين ، طين الحقل الطاهر . أسرعنا إلى البيت ، فغسلت الطين عن الجرح ، وكبسته بالبن — والبن مجرب في الجروح — وربطته ربطاً شديـداً بقطعة قماش نظيفة غسلتها أم محمد — والله — بيديها .

لم يعد محمد إلى الحقل معي لأنني رأيت له أن يستريح . ذهب إلى الدكان حيث جلس مع بعض أقاربه وأصحابه من الشباب، وشربوا الشاي، ربما المعسّل. ثم عاد إلى المنزل ، ونام .

لما استيقظ في المساء كان يتألم . كانت ساقه توجعه ، وجسده ساخناً . طلب ماء شرب بعضه واشتكى برودته . عـاد فاستلقى على نفس هذه الحصيرة التي

أجلس عليها الآن . بدا في عينيه شيء من الذبول . راح يحرك رأسه يمنة ويسرة في ضجر . طلبت إلى أمه أن تحضر له مخدة . المخدة الجديدة النظيفة التي تحتفظ بها للضيوف . كان خداه متوردين ، وجبهته تلسع ، أقلقتني سخونته ، خطر لي الاسبرين . طلبت إلى أمـه أن تصنع شاياً ريثما أحضر أسبريناً من الدكان . هدأت حرارتـه قليلاً ، وأغفى ، أعجبت بنفسي لأنني تصرفت مثل الناس المتعلمين .

ثنت أمه ركبتيها إلى أعلى ، وشبكت ذراعيها فوقها وأسندت جبهتها إليها ، وهي تهتف في تأوه خفيف : يا رب . لم ألبث حتى سمعت شخيرها . أشعلت سيجارة ، ورحت أفكر في عمل الغد للحقل ، راجياً أن يصبح محمد أحسن . بعد قليل بدأ يتململ ، ويتأوه . انتبهت أمه من نعاسها ، ومالت معي نحوه نسأله ما به . كان جسده ساخناً كمن طال تعرضه لشمس حامية ، وأنفاسه حارة كهواء ظهر قائظ . لم يبد أنه أحس بنا . راح يغمغم أصواتاً مختلطة ، ويحاول أن ينطق كلمات لم نتبين منها سوى كلمة : المحراث . صاحت بي أمه في جزع :

– يا مصيبتي ! الواد بيخرف . إحنا ما نسكتلش عليه أبداً . تاخده وتروح المجموعة من النجمة .

قضينا ليلة مفزعة . وفي الصباح استلفت ركوبة حملته عليها إلى المجموعة . لما فك الطبيب الرباط فوجيء . أنا فوجئت أكثر . الجرء المربوط كان أحمر . وحول الجرح ينتشر في الحمرة لون أخضر داكن . والساق السمراء متورمة وتلمع سألني الطبيب عن سبب الجرح وزمن حدوثه . ذكرت له كل شيء ما عدا الطين حدجني الطبيب في غيظ وكراهية ، ووصفني بألفاظ بدت لي أكثر تأدباً من ألفاظ العمدة وضابط النقطة ومعاون الزراعة . كتب ورقة ، وأزاحها على المنضدة البيضاء بأطراف أصابعه إلى ناحيتي . أمسكت الورقة بكلتا يدي وأنا أنظر إليه مستفسراً . شكرته ودعوت له بالصحة وطول العمر ، وعندما أخبرني

بصوت آمر ، وهو يتوجه في اهتمام مشمئز إلى المريض التالي، انه كتب بتحويل ابني إلى المستشفى الأميري .

في المستشفى أعطوه إبراً ، وأقراصاً بيضاء ، وبلابيع اسطوانية حمراء . مرّ يومان ، ولكن النار ظلت تنتشر في الساق إلى أعلى وإلى أسفل ، وتلفها كقماش أحمر رقيق . واللون الأخضر الداكن كجنزار النحاس يزداد اتساعاً . حينذاك قرر الجراح ضرورة بتر الساق قبل فوات الأوان . بصمت الإقرار بإبهامي ويدي كلها ترتجف ، وتساءلت في غباء :

– يعني الولد حيموت يا سعادة البيه ؟

حملوه إلى حجرة العمليات على منضدة بيضاء طويلة وضيقة ، ذات أرجل نحيفة عالية ترتكز على عجلات صغيرة سوداء حرة الحركة تحدث عندما تحتك بالبلاط أصواتاً كصوصوة الكتاكيت. نشط الأمل في قلبي وأنا أنظر إليه راقداً في قميص أبيض تحت ملاءة بيضاء (كل شيء في المستشفى أبيض) ، على هذه النقالة البيضاء، يقودها من أمام ويدفعها من خلف ممرضان شابان، خفيفا الحركة، تحس أن لهما قدراً من السلطة يستمدانه من ثيابهما البيضاء . حتى الأحذية في أقدامهما بيضاء ، والطاقية على رأسها بيضاء . صحيح – قلت لنفسي وابتسامة خفيفة ترتسم على شفتي – ان الطب نعمة كبرى من عند الله . ومستشفيات الحكومة ؟ يا سلام ! كم تكلفني هذه العملية لو أجريت عند طبيب خصوصي ؟ شعرت بأهميتي عندما اكتشفت فجأة أنني الآن أتعامل مع الحكومة .

وقفت في أول الممر الذي تقع فيه حجرة العمليات ، وتعلق بصري بالباب الأبيض الذي دخل محمد منه ثم أغلق وراءه . رحت أردد الفاتحة ، وأدعو الله أن يكتب له السلامة ، وأتوسل بالست الطاهـــرة ، وسيدنا الحسين ، والسيد البدوي ، وسيدي إبراهيم الدسوقي . استراحت نفسي بعد هذه الأدعية الـــتي همستها في حرارة ، فرحت أتحرك – ولكن غير بعيـــد – في الصالة الكبيرة المربعة . أشخاص مختلفون لعلهم مرضى ، أو أقارب مرضى ، أو أصدقاؤهم

يتحركون في الصالة من ناحية إلى ناحية ، في بطء من ينتظر شيئاً ما زال بعيداً. يدسون أيديهم في جيوب بنطلوناتهم أحياناً ، ويدخنون أحيانـــاً أخرى ، ويتطلعون إلى الممرضين والممرضات أحياناً ثالثة. ولكن عيونهم تمتلىء كل الوقت بنظرة ثابتة مفكرة . بدا لي من الذكاء ، ومن حق الزمالة كذلك ، أن أستطلع رأيهم في العملية ، تخيرت منهم من يبدو عليهم الفهم والمعرفة والطيبة . أفضيت إليهم بالأمر ، وسألتهم تقديرهم لخطورة العملية ، واحتمالات نجاحهـا . كل من سألته كان يصغي إلي في اهتمام متكلف ، ثم لا يلبث حتى ينصرف مبتعـداً عني ليستأنف تسكعه في أرجاء الصالة وهو يقول في هدوء غشاش : لا ، بسيطة إن شاء الله .

لم يكن هناك أي مقعد ، فجلست القرفصاء بجوار الحائط عند باب الممر ، وأسلمتها لله . كم من الوقت مر ؟ لا أدري . لكنه كان وقتاً طويلاً جداً ، فتح الباب في نهايته التي بدا أنها لن تأتي .

رائحة ثقيلة، كدخان غير مرئي، انبعثت من الحجرة المفتوحة وملأت الممر . وكأنما من خلال هذه الرائحة نفسها، لا من خلال الباب ، خرج الجراح عابساً، يمسح العرق عن جبهته بظهر كفه ويدلك ذراعي منظاره بأصابعه ، ويمسح مـا وراء أذنيه بسبابته، مسرعاً فيما يشبه الهرب إلى حجرة الأطباء صدمني منظره، وانقبض قلبي . نهضت واقفاً ، لكنه لم يلتفت ناحيتي عندما مر بي ، كأنما لا يراني . تجمدت قدماي في موضعهما ، ولم أجرؤ أن ألحق به لأساله .

عادت الرائحة الثقيلة تملأ الممر ، وتجثم فوق كل الأشياء تحاول أن تخنقها . التفت رأسي نحو باب حجرة العمليات . كان مفتوحاً ، وممرض يقف في فتحته، منحنياً إلى أمام ، يمسح جبهته – هو الآخر – بطرف مريلته البيضاء وقد أزاح طاقيته إلى الوراء . على الرغم من لهفتي تقدمت نحوه في حذر محاولاً أن أقرأ حركاته . لم يشجعني أنني كنت أعطيته عشرة قروش قبل بدء العملية ، ووعدته بالحلاوة بعدها . لحني . اعتدل واستدار ليدلف داخل الحجرة . كنت على بعد

خطوة منه . هتفت به . قال في صوت أقرب إلى الصياح بي وهو يصفق الباب في وجهي :

ــ البقية في حياتك يا عم .

* * *

لم يعد الفضاء رمادياً . تحول إلى قبة هائلة من زيت كحلي غامق . النجوم شديدة التألق ، قطع نادرة من الماس الباهر. الأصوات انقطعت ، ابتلعتها بئر. الحركة تجمدت أصابها شلل مفاجىء.الوجود منكمش على نفسه كطفل يدس وجهه وأطرافه في حضن أمه النائمة هرباً من خوف مختبىء في الظلام . النسيم البارد ــ وحده ــ نشط ، يركض بين الكائنات الهامدة كجيش من الأرواح الشاردة.

خيل إلى أبي محمد أنه الكائن الحي الوحيد المستيقظ في هذا العالم . زاده هذا شعوراً بالوحشة ، وعمق إحساسه بالفجيعة . كان الحزن ، والجوع ، والإرهاق قد استنفدت قواه . وضع يديه في حجره ، ومال برأسه نحو وسطه ، وأغمض عينيه .

أرض بعيدة واسعة . محمد يقف وحده في وسط هذه الأرض . مياه تخرج من مكان غير مرئي وتسيل فوق هذه الأرض . محمد سعيد بهذه المياه . المياه تزداد وترتفع. محمد يضطر إلى رفع ثوبه عن ساقيه . محمد يضرب في المياه بساقيه السمراوين النحيفتين وهو ينظر إليها ويبتسم . المياه تبدأ تكتسب لوناً أخضر. اللون الأخضر يزداد قتامة . محمد يتلفت حواليه يبحث عن مصدر هذا اللون الأخضر . المياه الخضراء القاتمة تزداد وترتفع . محمد لا يعبأ بهذه المياه الغريبة. خطوط حمراء متعرجة تظهر في المياه الخضراء . الخطوط الحمراء تهتز في حركات سريعة كالحيات. الحيات الحمراء تتكاثر، وتصبح أطول ، وأضخم . محمد يخاف. المياه الخضراء لا تزال تزيد وترتفع . الحيات الحمراء تلتف حول ساقي محمــــد . تحاول أن تشده إلى أسفل لتغرقه في المياه الخضراء القاتمة . محمد يضرب بقدميه ليتخلص . قدماه لا تستطيعان مقاومة الخطوط الشيطانية . يكاد مرة أن يقع

إلى حيث تبتلعه المياه الخضراء ، وتلتهمه الحيـــات الحمراء . يصرخ مستنجداً بأبيه ، أبوه يخلع ملابسه ليخوض المياه إليه .

فوق السطح يرف جناحان قويان ، وينطلق صوت طويل حـاد . صوت شجاع يتحدى الظلام والخوف ، ويهتك الصمت والسكون . يعتدل ابو محمد في جلسته ، ويفتح عينيه متعوذاً . للحظة خاطفة لا يعي شيئاً مما حوله ، لكنه لا يلبث حتى ينتبه. يدرك في تتابع سريع أنه قد أغفى وهو جالس ، وأنه جالس لأنه لم يذهب لينام ، وانه لم يذهب لينام لأن ابنه قد مات . اليد تعود فتضغط قلبه في عنف ، والمرارة تزداد في فمـــه . يرفع وجهه إلى أعلى في الظلام ، ويستجدي معاتباً :

ــ لماذا لم تمهلني أيها الديك حتى أنقذه ؟

الديك يعود فيخفق بجناحيه ، ويطلق حنجرته بصوته الحاد من جديد محتجاً على زملائه الذين لم يستجيبوا له لأنهم لم يستيقظوا بعـــد . تهب الديكة الأخرى ، في المنازل الأخرى ، مذعورة تردد الصياح في عجلة معتذرة. الديكة تتناقل النداء فيما بينها ، حنجرة لحنجرة . يتلقـاه هذا ليناوله ذاك . الديكة يحترم بعضها بعضاً . حين يهتف أحدها يصمت الجميع ، وينتظرون ، حتى لو كان صاحب الدور ديكاً صغيراً ، نحيل الصوت ، ضعيف الحنجرة لأنه لم يبلغ الحلم بعد .

تنتهي مظاهرة السحر . رضيت الديكة عن أنفسها ، واطمأنت إلى أن أمة الدجاج ما زالت بخير . تعود إلى الصمت ، وتستأنف النوم . ولكن الدنيا تبدأ تستيقظ ، ولا يعود أبو محمد هو المستيقظ الوحيد في هذا العالم .

سعلة . صوت كوز يرتطم بإناء . صوت رجل أجش يطلب شيئاً . بـــكاء رضيع . صوت امرأة خافت يمـــلأه النعاس . رجل يتشهد . خفق قدم على الطريق . صوت وقور ينادي وهو يمر بالأبواب المغلقة : الصلاة .

آه ! صباح جديد يطلع على العالم ، ولكنه صباح بلا محمد . نار ثقيلة تشتعل في صدر الرجل وأحشائه . وتتقلص قسماته ، ويرتج بدنه . يدفن وجهه في راحتيه ، ويروح يبكي كالأطفال .

***

كما لم يزل ينطلق كل فجر ، منذ أربعين سنة ، ينطلق اليوم أيضاً صوت الشيخ حسن من مئذنة القرية الوحيدة واهناً متكسراً ، ولكن واضحاً وطيباً : الله أكبر . الله أكبر .

لم يتخلف أبو محمد عن صلاة الفجر في المسجد مرة واحدة منذ خمسة عشر عاماً ، أي منذ تزوج وأنجب محمداً . هل يتخلف عنها اليوم ؟

بوده لو راح . ولكن هل يستطيع أن يمشي ؟ إن قدميه لا تحملانه . لا يصلي إذن ؟ لا . فليصل هنا ، في مكانه ، على حصيرته .

يقف العبد بين يدي الرب . ينحني راكعاً أمام عرشه . يجثو ساجداً عند قدميه . لسانه المر يسبح بحمده وعظمته قلبه المحترق يعترف بربوبيته ورحمته. دموعه تسيل على خديه ، وتبلل الحصير تحت عينيه .

***

الشمس طلعت . الأشياء وضحت . استعادت حقيقتها . لم تزل الأشياء هي هي . البيوت فقيرة متساندة . الدروب ضيقة متعرجة . الأرض متربة غير مستوية . الدجاج ينبش الأرض بأظافره ، ويضربها بمناقيره . الوز في طريقه إلى الماء جماعات تتصايح وتهتز أردافها يمنة ويسرة .. الدواب تثير الأرض بحوافرها ، وتضرب جوانبها بذيولها. العصافير تسمع شقشقتها في كل مكان وهي تهبط ثم تفر صاعدة . النخل العالي تميز العين تمايله في صعوبة .. الحقول خضراء مترامية . السماء زرقاء نقية . الشمس متألقة حية . النسيم جديد نشط . كل

الأشياء كما هي تماماً . كأنها كائنات خالدة . لا شيء توقف ، ولا شيء تغير ، ولا شيء اختفى . رحلة الليل كانت وستظل شيئاً خاصاً جداً ، مهمة سرية ، ينطلق فيها إلى عوالم غريبة ، حزينة ورهيبة ، لا يستطيع أن يدخلها إلا هو ، ولا يستطيع هو أن يدخلها إلا في قطار الليل الموحش الوحيد .

ويواصل أبو محمد السير إلى الحقل ، يسوق بقرته ويسحب محراثه ، ولكن دون أن يكون معه في هذا الصباح — كما في كل صباح قادم — محمد [١٧٠] .

تسرّب الذات في المعادل الموضوعي

« ... وكانت قصة المحراث للدكتور عبد الله خورشيد ... فكان هذا النقد » ...

في مقال عن هملت ، رأى (ت . س) إيليوت أن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني هي إيجاد المعادل الموضوعي للشعور ، أو الموضوعية المتقابلة ، بمعنى إيجاد مجموعة من الموضوعات ، ثم موقف معين ، ثم سلسلة من الحوادث ، تكون جميعها صيغة تصاغ فيها هذه العاطفة المعينة ، بحيث تستحضر العاطفة من فورها ، بمجرد تقديم الوقائع الخارجية ، التي يجب أن تنتهي في تجربة حسية .

ومن كبار النقاد المحدثين مثل فرنسيس فرجسون من أعلن أنه ليس على يقين من أنه فهم اصطلاح مستر إليوت المشهور بالمعادل الموضوعي للشعور ، غير أن ذلك لم يمنع هذا الاصطلاح من الشيوع والانتشار، بمعناه الذي حدده إليوت في السطور السالفة ، وأعتقد أن هذا المعنى غاية في الوضوح لأمثال فرجسون ، ولكن أسباباً موضوعية دعتهم إلى اتخاذ موقفهم منه، لا محل هنا لذكرها[١٧١].

والتساؤل الذي أورده الآن هو : إذا كان عليّ أن أوجد المعادل الموضوعي لشعوري ، بحيث يكون صيغة يصاغ فيها هذا الشعور ، فهل يعني ذلك تحور الذاتية الخالصة إلى موضوعية خالصة ، كما تتحول اليرقة داخل الشرنقة إلى فراشة كاملة ، ذات أجنحة أربعة ، تطير بها في الهواء ، بعد أن كانت دودة تدب بأرجلها على الأرض ؟

وهل يعني ذلك – بعبارة أخرى – أن ذات المؤلف لا تتسرب إلى العمل الموضوعي إلا على هذا النحو التناسخي ؟

إن ذلك يعني أن الفن الغنائي الذاتي والفن الموضوعي على طرفي نقيض ، لا تصل بينهما من هذه الزاوية صلة ، فاذا فقد ابن الرومي – وهو شاعر غنائي ذاتي – ابنه محمداً ، وهو أوسط أولاده (ولقد فقد ولديه الباقيين بعد ذلك) تفجر ابن الرومي بالشعر ، معبراً عن شعوره بالفقد في صورة مباشرة يصف بها الشعور أو يصوره فيقول :

تَوَخَّى حمام الموت أوْسَطَ صبيتي	فلله كيف اختار واسطة العِقْدِ
على حين شِمْتُ الخيرَ في لَمحَاتِه	وآنستُ من أفعاله آيةَ الرُّشْدِ
محمدُ ، ما شيءٌ توهم سلوة	لقلبيَ إلاَّ زاد قلبي مِنَ الوَجْدِ
أرى أخوَيْك الباقييْنِ كليهما	يكونان للأحزان أوْرَى مِنَ الزَّنْدِ
إذا لعبا في ملعبٍ لكَ لَذَّعا	فؤادي بمثل النار عن غير ما عمد
فما فيهما لي سلوة ، بل حزازة	يهيجانها دوني وأشقى بها وَحْدي

أما إذا فقد الدكتور عبدالله خورْشيد – وهو هنا قصاص موضوعي – ولده أحمد، فإنه يتنكب طريق التعبير المباشر عن شعوره، ويقدم معادلا موضوعياً ، يكون صياغة جديدة لهذا الشعور ، فهو يقدم قصة فلاح يدعى الشيخ حسن ، أصاب المحراث ابنه إصابة ، لم تلبث أن تفاقم أثرها حتى أودى بحياته ، فإذا قال ابن الرومي عن آلامه النفسية « أشقى بها وحدي » فإن الدكتور خورشيد يجعل بطله (أبا محمد) بعد ليلة الفقد الليلاء ، يصبح على صباح الحياة المألوف للقرية ، حيث الدجاج ينبش الأرض ، والوز في طريقه إلى الماء يهز أردافه ... والدواب تثير الأرض بحوافرها ... والعصافير تشقشق وتعلو وتهبط ،والحقول، والسماء ، والشمس ، والنسيم ... و« كل الأشياء كما هي تماماً » ، وبذلك يستقر في وعي الشيخ حسن أن « رحلة الليل كانت ، وستظل ، شيئاً خاصاً جداً ،

مهمة سرية ، ينطلق فيها إلى عوالم غريبة ، حزينة ورهيبة ، لا يستطيع أن يدخلها إلا هو ،ولا يستطيع هو أن يدخلها إلا في قطار الليل الموحش الوحيد »، فالواضح أن الدكتور خورشيد إنما يحدثنا هنا عن رؤيته هو ، وأحزانه هو ، ورحلته هو الموحشة في قطار الليل الموحش ، وقد حاول أن يصوغ هذا من خلال معادله الموضوعي .

وإذا قال الشاعر بشارة الخوري :

أنا ساهر والكون نائم وكل ما في الكون نائم

فان القصاص الدكتور عبد الله يقول : « نامت كل الأصوات ، وساد القرية سكون عميق ، راح أبو محمد يحملق عينيه في الظلام ... ويرهف أذنيه ، فلا يصل إليه سوى أصوات ضئيلة متقطعة ، أنفاس نفيسة وأخواتها ، انتفاضة دجاجة تستعيد توازنها ، بعد أن أوشكت تسقط من فوق الجدار ، حيث تنام ... » ويستمر القصاص يصف الليل وما وسق ، حتى يقول : « خيل إلى أبي محمد أنه الكائن الحي الوحيد ، المستيقظ في هذا العالم ، زاده شعوراً بالوحشة وعمق إحساسه بالفجيعة » .

فالمؤلف هو الساهر ، وهو الذي يلتقط كل صوت خفي ، وركز هامس فيؤوله ويعطيه معناه ، ثم يحس بعمق الصمت ، فتزداد بذلك وحشته ، ولكنه وضع ذلك في معادل موضوعي هو قصة أبو محمد .

وإذا تحدث الشاعر أبو ذئيب الهذلي عن تجلده وقد فقد أبناءه جميعاً ، فختم بكائيته بمثل قوله :

وتجلدي للشامتين أريهمو أني لريب الدهر لا أتضعضع
ولقد أرى أن البكاء سفاهة ولسوف يولع بالبكى من يفجع

فإن القصاص الدكتور خورشيد يختم قصته « الحراث » بقوله : « ويواصل أبو محمد السير إلى الحقل ، يسوق بقرته ، ويسحب محراثه ، ولكن دون أن يكون معه في هذا الصباح — كما في كل صباح قادم — محمد » .

وفي هذا صياغة موضوعية للتجلد والتماسك ، بل أقول : صياغة موضوعية فنية لتحدي التخاذل والانهزام والانسحاق أمام حادث الموت ، ونستجلي القيمة الفنية لهذه الصياغة إذا قرأنا الفقرة السابقة في سياقها الختامي من قصة «المحراث» « فالمحراث » هو الأداة التي أودت بحياة ولده محمد ، وفي الصباح رأينا أبا محمد يسوق بقرته ، ويسحب هذا « المحراث ».وفي هذا قمة التماسك وإباء الانسحاق، فهذا المعادل الموضوعي إنما يعكس نهوض الدكتور خورشيد ، ومواصلته السير إلى حقله ، يحمل كتبه ، ويركب سيارته .

هكذا تتقابل صياغتان فنيتان للشعور الواحـــد ، صياغته بطريقة ذاتية مباشرة ، وصياغته بطريقة موضوعية ، من وراء ستار .

وفي هذه الصياغة الموضوعية تتسرب الذات ، ولا يعـاب العمل الموضوعي إذا تسربت فيه الذات ، فقد صور « راسين » المسرحي الفرنسي جانباً من حبه في مآسيه ، أحب دي بارك ، وما لبثت أن ماتت على فراش الولادة ، فأحب غيرها كثيرات ، وكانت عاطفة الحب بمختلف درجاتها وأنواعها أبرز. مـــا في مسرح راسين ، فهو شاعر الحب الأول غير مدافع بين شعراء المسرح الكلاسيكي، كما غالى « فيلدنج » القصاص الانجليزي في وصف جمـال « صوفي » بطلة قصته « توم جونز » ، وأسرف في وصف ميزاتها ، حتى قالوا : إنه صور فيها زوجته الأولى التي كان يهيم بها ، ومن المقرر عند بعض النقاد أن عـدم تدخل المؤلف وتسرب ذاته أمر مستحيل (١٧٢).

والمهم دائماً أن يكون للدنيا الصغيرة ، التي يقدمها العمل الموضوعي كالقصة منطقها الخاص بها ، وألا تنقطع صلة الناس والأحداث فيها بعالم الحقيقة ، وأن تكون للشخصيات أبعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية التي ترسم وتحترم،وأن نرى ذاتية المؤلف موضوعية في التبرير والاحتمال .

وقد يخلص المؤلف لمقتضيات فنه أكثر مما يحرص على الانسياق وراء تسريب الذات ، فالقصاص «فيلدنج» ، الذي غالى في وصف جمال بطلته صوفي وميزاتها،

ولم يحاول أن ينفي عنها ما يشين دائماً ، بل فضل أن يقول الحقيقة كاملة ، فحين حاول صاحب الخان إنزال صوفي عن ظهر الحصان، سقطت على الأرض، وارتفع ثوبها ، وظهرت ساقاها الجميلتان ، وضحك بعض الخدم الواقفين، وخجل بعضهم الآخر ، واحمر وجه صوفي ، وشعرت أن خفرها العذري قد طعن ، فالمؤلف قد حرص على رسم هذه الصورة لصوفي ، برغم أنه صور فيها زوجته التي كان يهيم بها ، حرصاً على تحقيق غاية فنية موضوعية ، بعيدة عن المشاعر الذاتية .

فإلى أي حد حرص الدكتور خورشيد على أن يكون للدنيا الصغيرة ، التي تطالعنا من قصته « الحراث » منطقها الخاص ، وحياتها الداخلية ؟

في القصة أمثلة متعددة ، سلف بعضها ، لتسرب الذات بطريقة مشروعة لأنها تتلاءم مع هذه الدنيا الصغيرة ، فلقد دار بيني وبين المؤلف حوار محتدم ، زعم فيه أنه قاتل ابنه ، لأنه صنع شخصيته وصاغها كما يصنع المثال تمثاله ولولا هذا النمط من التربية التي أتاحها لابنه لما حدث له هذا الحادث العرضي (إذدهمته سيارة في الطريق بالكويت، وكان أبوه آنذاك بالسعودية يؤدي فريضة الحج)، وزعمت له في الحوار أنه قد ركب من الغرور شر الحُمُر ، حين تعمد إغفال العوامل المختلفة لتكوين الشخصية ، من غيبية ، وعضوية ، وحيوية ، ونفسية ، واجتماعية ، وجعل نفسه المسئول الوحيد عن هذا الحادث العرضي ، الذي ترده الفطرة إلى القدر ، وقد ترده بعض العقول إلى الصدفة ، وليس لعقل أن يرده إلى قانون مادي حتمي .

ونقرأ قصة « الحراث » ، فنجد فيها أثراً من شعور الدكتور عبدالله بالذنب وبالمسئولية عن الحادث، فإهمال الشيخ في علاج ابنه بعد الإصابة كان سبب وفاته ، وإن كانت لشخصية الشيخ أبعاد تجعله لا يدرك أنه هو المسئول ، فهو محكوم بهذه الأبعاد لشخصيته ، فحين ارتفعت درجة حرارة ابنه محمد أعطاه أقراص الأسبرين ، فهدأت حرارته قليلا وأغفى ، فأعجب الشيخ بنفسه لأنه تصرف « مثل الناس المتعلمين » ، ثم نستمر في قراءة القصة فنرى في نظرة الطبيب للشيخ وغضبه منه ما يكفي في التعبير عن مسئولية الرجل عما حدث لابنه .

وفي هذا المثال بديل موضوعي فني ، لم يفقد الشيخ فيه صلته بعالم الواقع ، فهو يتحرك ويفهم الأمور في حدود وعيه الخاص ، وفي إطار أبعاد شخصيته الجسمية والاجتماعية والنفسية .

فهل كانت كل الخطوط التي ترسم شخصية الشيخ تحترم أبعاده المختلفة ؟

البعد العضوي أو الجسمي للشيخ مرسوم في وضوح ، والخطوط أو اللمسات التي كونت هذا البعد أنه شيخ ذو جسد رقيق ، وقدمين نحيلتين نظيفتين ،وعينين عجوزين كليلتين ، فوقهما حاجبان أشيبان كثيفان ، إذا أراد النهوض — في ليلته تلك الليلاء — اعتمد عصاه الطويلة الصلبة .

والبعد الاجتماعي للشيخ واضح كذلك ، فهو فلاح رقيق الحال ، يرى أنه قد صار فجأة من الأغنياء ، لأن أهل القرية أكثروا في داره اللحم والأرز والخبز والخضار المطبوخ ، وهو لم يحظ بقسط من التعليم ، وهو رجل كريم في حدود وجده ، فلديه مخدة جديدة نظيفة ، يحتفظ بها للضيوف .

والمفروض أن تتكامل أبعاد الشخصية ، ويكون من آيات التكامل أن نرى البعد النفسي للشخصية ثمرة — على نحو ما — للبعدين الجسمي والاجتماعي ، غير أن رسم المؤلف للبعد النفسي للشيخ ربما يشف عن ذات المؤلف نفسه في بعض المواضع أكثر مما يشف عن نفسية الشيخ . الأمر الذي يجعلنا قد نرى أن تسرب الذات في المعادل الموضعي قد حدث بطريقة غير مشروعة في هذه المواضع،لأننا فيها لا نرى للشيخ حياته الأدبية الخاصة به .

واقرأ إذا شئت وصف الليل ، وقد تحول الفضاء « إلى قبة هائلة من زيت كحلي غامق ، والنجوم شديدة التألق ، قطع نادرة من الماس الباهر .. الحركة تجمدت ، الوجود منكمش على نفسه كطفل يدس وجهه وأطرافه في حضن أمه النائمة، هرباً من خوف مختبىء في الظلام » فهذا الوصف الذي يسوقه المؤلف ... مفروض أنه يمثل رؤية البطل وأنـّى لبطله أن يرتقي إلى هذا المستوى الراقي من الرؤية ، فيرى مثلاً الوجود منكمشاً كطفل. !

ومثل ذلك رؤية الدكتور خورشيد الظلام من خلال عيني الشيخ ، « فلا يرى سوى أشباح الأشياء تنتصب فوق أرضية سوداء ، يخفف من سوادها شيئاً ما ذلك الضوء الرمادي المبهم ، الذي ينتشر ما بين الأرض والسماء ، كذرات منهمرة من النجوم البعيدة الخرساء » ، فهذا التشبيه الرائع الرائق ، لا يتأتى لشخصية الشيخ ، ولكن يتأتى لشخصية الدكتور عبدالله خورشيد ! على أن الشيخ آنذاك كان في داره ، وكان قد أغلق رتاج الباب ، بعد خروج آخر المعزين ، ولم يكن الشيخ أمام مشهد السماء .

والواقعة النفسية غير متحققة كذلك ، في اللقطة التي هم فيها الشيخ « أن يعيد فتح الرتاج . أحس أنه أتى عملاً عاقاً جافياً ، شعر كأنما يغلق الباب في وجه شخص عزيز ، لم يعد له حق الدخول من هذا الباب » فهذه لقطة لشعور دقيق رقيق ، ضاغط وناعم معاً ، وبمثل هذه اللقطة يتحطم البعد النفسي لبطل القصة ونتذكر المؤلف أكثر مما نتذكر بطله .

ومثل ذلك هذه الصورة الذهنية ، التي تراءت للشيخ : « رائحة ثقيلة كدخان غير مرئي .. وكأنما من خلال هذه الرائحة نفسها ، لا من خلال الباب ، خرج الجراح عابساً » ، ففي مثل هذا يبدو أن تسرب الذات لم يتم بصورة مبررة مشروعة . فمشاعر المؤلف ولقطاته تزاحم الشيخ في حياته الأدبية فتزحمه .

إنني أومن — في حدود الأدب الموضوعي — بتناسخ الأرواح ، ولقد كان تناسخ الأرواح يقضي بأن تحل روح الدكتور عبد الله خورشيد في بدن الشيخ ، ثم لا تقول هذه الروح ولا تفعل إلا ما يتوقع أو يفهم من الشيخ ، في حدود أبعاده الجسمية والاجتماعية والنفسية المتكاملة .

غير أن الشواهد عديدة على احترام المؤلف أبعاد شخصية البطل ، بالإضافة إلى ما أسلفته ، ولعل خير شاهد على ذلك هو تصوير الايمان المذعن العميق ، وطيف الإيمان الدّمِث الرقيق ، في قلب الشيخ وقد حضرته الصلاة : « هل يتخلف عنها اليوم ؟ بوده لو راح ، ولكن هل يستطيع أن يمشي ؟.. فليصلّ

هنا ... يقف العبد بين يدي الرب ، ينحني راكعاً أمام عرشه ، يجثو ساجداً عند قدميه ، لسانه المر يسبح بحمد الله وعظمته ، قلبه المحترق يعترف بربوبيته ورحمته » .

فمثل هذه الصورة من الايمان واقعيـــة متوقعة من هذه الشخصية ، وهنا أتساءل عن واقعيتها وتوقعها من شخصية المؤلف ، فلقد مرّ بمثل هذه التجربة ، وربما لم يكن حظه منها – فيما بدا على السطح للعين وللأذن – كحظ بطل قصته المؤمن ، الذي أقعدته مأساته عن الصلاة في المسجد ، ثم أنهضه إيمانه للصلاة في داره ، ووقفه إيمانه هذا الموقف ، الذي يخشع فيه العبد ، ويزيده خشوعاً أنه مفجوع .

ولكن من يدري؟ ربما كان ما يبدو على السطح مما نقول ونفعل تحت وطأة ظروف قاسية مزلزلة من قبيل التجديف والزلزلة ، ولعل تحت هذا السطح المتوعر القاسي نبع الايمان يترقرق صافياً ، ثم لا يتفجر عيوناً إلا في أسمى اللحظات ، ولا ريب ان لحظة الكتابـة من أسمى اللحظات التي تشحذ فيها كل قدرات الأديب العاطفية والذهنية ، ولعلي بهذا أقدم تفسيراً لما يدعى ازدواج شخصية الأديب ، ولعلنا لو كنا ندري لرأينا أنه ليس ثمة من فارق بين المؤلف وبطله في جوهر هذا الايمان ، أو لرأينا أن البطل ، في صورته المثلى التي هو عليها ، يمثل النموذج الذي تنشده أعماق المؤلف ، وتتوق إلى أن يكونه ، ولو صح ذلك لكان خلق البطل في هذا التقويم الأحسن ، صياغة موضوعية ، تسربت اليهـا ذات المؤلف على نحو مشروع ومحمود .

وبعد ..

لقد ذكر المؤلف في كلمة الإهداء الكريمة ، أن القصة كانت من وحي جدل دار بينه وبيني . ولقد رأينا القصة تنتصر لجانب الايمان بالله ، ولجانب الإيمان بالحياة ، أما الانتصار لجانب الإيمان بالله فلأن الرجل نهض إلى صلاته وخشوعه ،

وأما انتصار جانب الإيمان بالحياة فلأن الرجل نهض إلى حقله ومحراثه ... أفلا يرى الدكتور خورشيد إذن انني قد انتصرت عليه في ذلك الجدل ؟ وأن عقله الباطن – برغم عقله الواعي – قد استوعب ما كنت أقول ، بل دان بـه ، ثم تسرب ذلك في هذا المعادل الموضوعي ؟

وبعد ... مرة أخرى ...

فاذا كان لمحتوى القصة هذه الدلالة على انتصار الايمان بالله والحياة ، فان مجرد ميلادها ذو دلالة على أن قلم القصاص الدكتور خورشيد قد عاد إلى البعث بعد ربع قرن من الزمن، ولقد ذكر المؤلف في السطور التي زعم أنه يعرف فيها بنفسه أنه « حكم عليه بالعدم يوم ١٩٧٣/١/٧ » وهو يوم وفاة ابنه ، وأنه « لم يدفن بعد » وأحسب أنه يستطيع أن يقول إنه منذ هذا التاريخ قد انتسخ :

مات الفتى المازني ثم أتى … من مازن غيره على الأثر

فلقد ظل الدكتور خورشيد قبل هذا التاريخ ستة أعوام وسدس عام – كما يعبر هو – يحيا من أجل إنسان واحد، ولقد نسي من أجل هذا الإنسان الواحد كل شيء، حتى قلمه المبدع، ولكنه بعد هذا التاريخ عاد فالتقط قلمه ليحيا لكل الناس ، بما يبدع لكل الناس . وفي هذا حياة أي حياة لأن ذاته ستتسرب في كل ما يكتب فيكتب لها أن تبقى ، بمقدار ما يتاح لهذا الأدب من البقاء[١٧٣] .

أسرار الجمال الفني في الأدب

سر الجمال الفني في الفنون التشكيلية :

تقف أمام تمثال أو عمل من أعمال النحت ، يصور بطولة شعب ناضل في معركة ، وخرج منها حاملاً راية النصر ، فيبهرك من التمثال أنه جسد لك معاني البأس والشجاعة والإقدام ، أو معاني الضعف والجبن والإحجام ، أو أنه جسد لك معنى الفرح وزهوة المنتصر ، أو معنى الحزن وانكسار المنهزم. إن سر الجمال الفني في النحت ينبع من قدرة المثّال على تجسيد المعنى والشعور .

وتقف أمام لوحة رسام ، تصور لك ذلك الموضوع البطولي نفسه، فيروعك منها أنها صورت لك جانباً من تلك المعـــاني ، فجعلته يتراءى لعينيك بألوانه وقسماته، فكأن الفنان أحضر لك هذا المشهد من المعركة بعد أن أدخل عليه من التعديلات والتفصيلات ما شاء له فنه ، حتى يهزك المنظر ويؤثر فيك . إن سر الجمال الفني في الرسم يكمن في قدرة الرسام على تحويل المعنى والشعور إلى صورة بصرية ، قوامها الخطوط والألوان ، والأضواء والظلال .

سر الجمال الفني في الرقص والموسيقى :

وتجلس أمام مشهد يقدم لك رقصة الحرب ، ويصور قصة نضالية ، فيثيرك في حركات الراقصين لدى تجمعهم وتفرقهم ، ولدى تلفتهم في حذر ، وإقدامهم في جرأة ، ولدى وثبات بعضهم وسقوط بعضهم ، وغير ذلك من الحركات ... ما يمثل لك الموضوع تمثيلاً . إن سر الجمال الفني في فن الرقص يتجلى في قدرته على التعبير عن المعنى والشعور بالحركات .

ونترك الفن المرئي في الرقص ، وفي فن التصوير بنوعيه : النحت والرسم ، وننتقل إلى فن مسموع هو الموسيقى ، إنك تستمع إلى معزوفة تصور لك النضال البطولي الظافر ، فيهز مشاعرك أن المعزوفة تسمعك من الأصوات ما يوحي إليك إيحاء قوياً بأنك في ساحة قتال ، وبأن القتال محتوم يتعالى فيه الضجيج والعجيج ، ويكثر فيه الكر والفر ، وبأن بين هذه الأصوات صوتاً يمثل البطل، يظهر من بينها ويختفي فيها ، حتى يظهر أخيراً مؤتلفاً مع أنغام النصر وأهازيج الفرح ، إن سر الجمال الفني في الموسيقى ينبثق من أنها تستخدم الأنغام لتوحي إليك بما يشاء الفنان من معان ومشاعر . توحي بها في غير إفصاح .

كل الفنون قادر على التعبير ، ولكل وسائله ، ولكل حدوده ، فالنحت والرسم لا يسعهما إلا تسجيل لقطة واحدة ، تصور مرحلة واحدة ، من مراحل المشهد المتطور المتغير ، والرقص والموسيقى لا يسعهما إلا الإيحاء بالمعنى والشعور، وشأنهما في عدم القدرة على الإفصاح شأن فنّيّ التصوير : النحت والرسم .

أسرار الجمال الفني في الأدب :

لقد رأيت أن سر الجمال الفني يختلف باختلاف الفن ، فما سر الجمال الفني في الأدب ؟ بل ما أسرار الجمال الفني فيه ؟

علينا أن ندرك أولاً أننا لا نريد المفاضلة بين الفنون الجميلة ، فلكل فن ضرورته ووظيفته ، ولا يمكن لفن أن يغني عن فن آخر ، ولم يوجد فن عبثاً ، وسيبقى كل فن جديراً بالبقاء ما دام سامياً غير مسفّ ، لا نريد المفاضلة ولكنا نريد الموازنة التي تهدف إلى وضع كل فن في موضعه الصحيح .

أسرار الجمال الفني في الأدب أنه كالنحت يمتلك القدرة على التجسيد ، وأنه كالرسم يمتلك القدرة على التصوير، وأنه كالرقص في قدرته على تسجيل الحركة، وكالموسيقى في قدرته على الإيحاء ، ثم إنه بعد ذلك كله يمتاز على الفنون جميعاً بقدرته المتفردة على الإفصاح .

وبعبارة موجزة يجمع الأدب أسرار الجمال الفني المتفرقة في سائر الفنون ، ثم يضيف إليها جمال الإفصاح .

واقرأ هذه الأبيات للشاعر المصري المعاصر علي محمود طه ، يصور لك فيها ثبات « مدينة باسلة » :

طلعوا جبابرةٌ عليكِ وثاروا ... ووقفتِ أنتِ وروحُكِ الجبارُ
عصفوا ببابكِ،فاستُبيح ، فلم يكن ... إلا جهنَّمَ هاجها الإعصارُ
حربٌ إذا ذكرت وقائع يومها ... شاب الحديد لهولها ، والنار
يتصارعون بأذرعٍ مخضوبةٍ ... والسقفُ فوق رؤوسهم ينهار
ما زلتِ صامدة لهم ، حتى إذا ... سهت العقولُ ، وزاغت الأبصار
وتقبَّض المستقتلون ، وعربدت ... أيدي الرماة ، وعرَّد البتَّار
وتقوَّض الحصن المنيع ، ولم يكن ... إلا جدارٌ يحتويه دمار
وقسا عليك المرجفون ، وحدثوا ... أن ليس تمضي ليلة ونهار
أطبقت كالنسر المحلّق ، ما لهم ... منه ولا من مخلبيه فرار
وتفرستك قلوبهم ، فترنحوا ... رعباً ، وأنت الخمر والخمّار

أرأيت كيف اجتمعت في هذه الأبيات آيات باهرة من التجسيد والتصوير ، والحركة والتنغيم؟ أرأيت كيف تجسدت ولُوِّنت معاني هجوم الجبابرة الكاسح، وثبات المدينة المذهل ؟ لكأن الشاعر قد استعار إزميل المثال ، أو فرشة الرسام ، حين شرع يعبرعن طلوع الجبابرة، وعصفهم بأبواب المدينة ، وصراعهم بأذرع مخضبة بالدماء حتى الاندحار ، أو حين شرع يعبر عن وقوف المدينة وروحها الجبار ، وعن صمودها واستماتتها ، حتى أطبقت على العدو كالنسر ، ونشرت الخدر في عروقه كالخمر ، وصور الأبيات لا تقف بنا لدى مرحلة من مراحل الصراع ، ولكنها تتوالى لترصده في كل مراحله ومن جميع زواياه .

وليست الصور هنا ساكنة ساكتة، فقد أضاف إليها الشاعر عنصري الحركة

والموسيقى ، وقد تمثلت الحركة في خطين متقابلين ، وبتقابلها تتم قصة البطولة : حركة المهاجمين بعنف وقسوة ، وضراوة وشراسة ، تبلغ ذروتها عند انتشار الأقاويل بأن المدينة منهزمة بين عشية وضحاها، ثم تتكسر هذه الحركة العنيفة الضارية ، وتتحول إلى ترنّح وارتعاب وشلل ، حين يتمشى الوهن في أعضائهم تمشّي الخمر في مفاصل المخمورين.

هذه حركة تنتهي إلى خمود ، والأخرى حركة تبدأ بالثبات والصمود ، ثم تضعف حين تسهو العقول وتزيغ الأبصار ، وتضطرب أيدي الرماة ويهتز في أيديهم السيف البتار،وحين يحيط بهم الدمار من كل جانب ، وتبلغ هذه الحركة قرارتها من الضعف عندما تنتشر الأقاويل بتوقع الانهزام السريع للمدينة ثم تنقلب الحركة ، حين تستجمع المدينة ما بقي لها من إباء وشجاعة ، وحين يظهر معدنها الأصيل الذي صهرته المعركة ، فيبدلون بالضعف قوة ، وبالهزيمة نصراً .

خطان متقابلان ينتهي أحدهما باندحار ، لينتهي الآخر بانتصار ، وفي تقابلهما وتشابكهما تمام قصة الصراع البطولي.

ثم أضاف الشاعر إلى الصور والحركات ألواناً من الموسيقى الخارجية ، وتتمثل في الوزن والقافية ، والموسيقى الداخلية ، وتتمثل فيها تكامل العناصر وتآلفها ، وفيما يمكن أن نسميه موسيقى تصويرية تصاحب هذا الشريط من الصور المتحركة ، استمع إلى توالي المدّات في الشطر الأول :

طلعو جبابرة عليك وثاروا

وقارنها بسرعة الصوت في كلمة « ووقفت » ، إن هذا يوازي الضراوة والشراسة والعنفَ في مقابل الثبات ، واستمع إلى البيت الثاني ، وما فيه من أحرف ذات صفير وتعطيش (عصفوا — استبيح — جهنم — هاجها — إعصار) ألا تساعد موسيقى هذه الأحرف على الإيحاء بصخب المعركة ، واستمع إلى خفوت الصوت في البيت الأخير :

.... فترنحوا رعبا ، وأنت الخمر والخمار

ألا يوحي هذا بالخدر والشلل يسريان في مفاصل المعتدين ؟

بشريط من الصور المتحركة المصحوبة بموسيقاها التصويرية الموحية يجمع فن الأدب ما تفرق في سائر الفنون من أسرار الجمال الفني ».

ولكن الأدب يضيف إلى ذلك جمال الإفصاح ، فإن أي فن غير هـذا الفن لا يستطيع أن يترجم لنا البيت التالي إلى صورة :

عصفوا ببابك،فاستبيح،فلم يكن   إلا جهنم هاجهـا الإعصار

لأن هنا ثلاث لقطات لا لقطة ً واحدة ، ثم لأن التشبيه في اللقطة الثالثة أثر بارع من آثار الخيال الشعري لا يستطيعه فن آخر ، والتشبيه وسيلة من وسائل الإفصاح التصويري التي يتفرد بها الأدب .

ولقد قرأت قول الشاعر :

وقسا عليك المرجفون ، وحدثوا   أن ليس تمضي ليلة ونهـــار

وعرفت أنه يمثل الذروة التي ينقلب عندها ميزان المعركة ، والبيت يفصح عن هذه الذروة ويبلغ بنا أعاليها ، على نحو لا يملكه فن آخر .

فالأدب يضيف إلى جمال التصوير جمال التفسير ، ويضم إلى الحركات الخارجية حركات ذهنية ، وإلى تناغم الكلمات وضوح الخطرات .

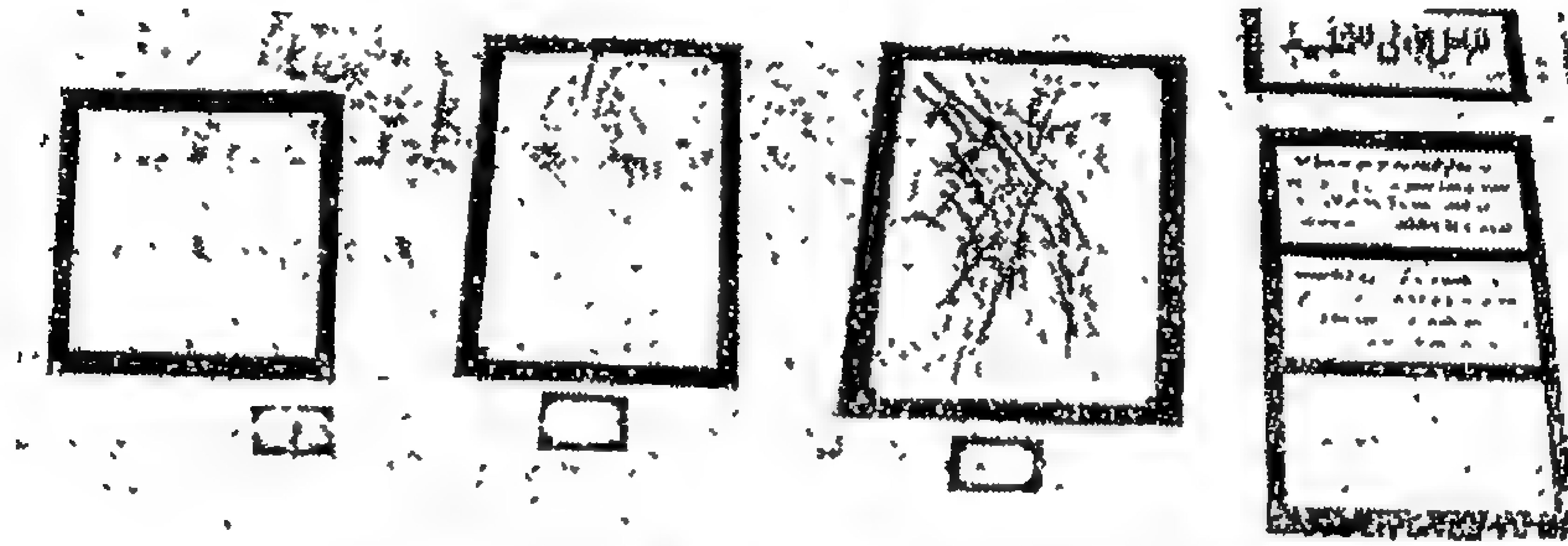
وجمال الإفصاح يفتح للأدب آفاقاً واسعة ، لا يضرب فيها فن آخر بجناح ، فبالإفصاح يسع الأدب أن يعبر عن أرهف المشاعر وأدق الخواطر ، وأن يصوغ الخبرة ويسوق الحكمة ، وبالإفصاح صارت الآداب أوعية الثقافة الإنسانية بمعناها الواسع ، وكان الأدب باعث النهضات السياسية والإنسانية بمعناها الشامل ولأمر ما — ولعله لهذه القدرة الواسعة للأدب — كان هو وسيلة الأنبيـــاء المرسلين في نشر أديانهم ، وبث هداهم ، وكانت الكتب السماوية أرقى نصوص أدبية عرفتها تواريخ الآداب .

وبعد

فهل ترانا وقفنا بك على كل أسرار الجمال الفني في الأدب ؟ اللهم لا ! فإننا نراها أكثر مما يتسع المجال لذكره ، وبحسبنا أننا كشفنا لك جانباً من الستار ، لترى بعض أسرار هذا السحر المباح، الذي أشار إليه أفصح إنسان عليه الصلاة والسلام حين قال : إن من البيان لسحرا .

سياحة تأثرية في معرض للتصوير

المعرض الذي قمت بسياحتي التأثريـة فيه هو المعرض التربوي الفني ، الذي اقامه معهد المعلمين بالكويت هذا العام ، في مبنى المدرسة المباركية .



الأشكال الثلاثة الأولى : تروي قصة التكوين والتكوير

وموضوع المعرض « فن الطفل » ، مع كثرة ما فيه من أعمال كبار الفنانين، فقد استخدمت هذه الأعمال وسيلة لتحقيق غاية المعرض وهي فهم فن الطفل باعتباره ذات سمات وقيم خاصة به، وليس مجموعة من الأخطاء أو المسودات إذا قيست بفن الكبار ، ولتحقيق هذه الغاية كان لا بد للمشرفين على المعرض أن يقوموا بتصنيف الأعمال الفنية للاطفال، لا تبعاً لتنوعها الموضوعي، أو لتدرجها الزمني ، بل وفقاً لتنوع سماتها وخصائصها الفنية ، وان يقوموا بالتقاط الخط الفكري والفلسفي الذي يربط بينها ويعطيها دلالتها ويعمق الفهم لها ، ثم أن يقوموا بمقارنة هـــذه الأعمال في سماتها وخصائصها بآثار الفنانين المعاصرين الكبار ، وبآثار الحضارات ، وبآثار البدائيين المعاصرين من فناني قبائل « البوشمان Bushman » كان لا بد من هذه العمليات الفكرية كلها لتتحقق

الغايـــة من عرض أعمال الصغار التي تشكل القسم الأول والأهم بين أقسام المعرض الحافل .

ولقد كنت حرياً أن أخرج من هذا المعرض ريان موفوراً لو أنني اكتفيت بما رأيت فيه وسمعت، ولكنني خرجت مكتظاً مثقلاً بالكثير من التأثرات التي اتاحتها لي سياحتي ، وفي هذا المبحث أسوق أهم هذه التأثرات التي تتصل ببعض قضايا الطبيعة والفن وفلسفة الفن .

رسوم الاطفال تروي قصة التكوين والتكوير :

مع وقفتي الأولى أمام رسوم الصغار تساءلت: أكان الكون قبل بدء الزمان سديماً ؟ سديماً متجانساً يملأ المدى الفسيح المتأرجح بين المكانية واللامكانية ؟ بهذا قال علماء منذ جهر العالم الطبيعي « بوفون » برأيه في نشأة المنظومات الشمسية وأضافوا بأن الزمن قد بدأ حركته الأولى منذ دبت الحركة الاولى في هذا السديم المتجانس ، بفعل اختلاف الحرارة، وكانت الحركة دائرية "لفّت" هذا السديم كما تلف سطح الماء « دوامة » هائلة . دوامة ذات مركز واحد ، ثم كان أن تمزقت السدم إلى مزق كبيرة هائلة ، ظلت كل منها حول مركز لها ، فتعددت المراكز وكان هذا مؤذناً بتميز كتل السديم ، وبتشكل اجرام السماء .

هذا ما تقرره « نظرية السدم »أو « فرضية السدم » في تفسير نشأة الاجرام السماوية .. وهذا ما ترويه رسوم الاطفال ، في هذه الأشكال الثلاثة :

فالشكل (١) يمثل أول لقاء للطفل مع عملية الابداع الفني حيث يحرك الفرشة للمرة الاولى ، وفي هذه اللوحـة لا نرى إلا خطوطاً متداخلة غير ذات اطار،وغير ذات تصميم،تكاد تكون في عشوائيتها متجانسة،لا تحمل من الدلالة إلا ما يمكن أن يحمله سديم متأرجح بين عالمي المكان واللامكان ، فكل منها تيه غير محدود ، وعماء بغير حدود .

والشكل الثاني يمثل الخطوة الثانيـة في عملية الابداع ، وفيه نرى الخطوط

التي كانت عشوائيـــة بغير تصميم .. قد دبت فيها الحركة التشكيلية الاولى ، فدارت على نفسها بفعل حرارة الابداع، كما دبت الحركة الاولى في سديم الكون بفعل اختلاف الحرارة ... دارت الخطوط في شبه دوامة كما دارت السدم في بدء الزمان .

وفي الشكل الثالث نرى الدوائر ذات المركز الواحد قد صارت إلى دوائر ذوات مراكز متعددة ، أو أجرام فنية مختلفة .

وبهذا تكون قصة التكوين قد تمت فصولاً ، فاذا عمد الطفل بعد ذلك إلى دوائره ، فجعل لاحداها رأساً وعينين لتكون انساناً ، وجعل لأخرى أربعة أقدام لتكون حصاناً.. وهكذا، فلقد عمدت عناية الله إلى جرم سماوي فبردت سطحه ومهدته ، وجعلت له سحاباً وأمطرتـه ، وعمدت الى جرم آخر فجعلته منارة ، وإلى غيره فأبقت فيه الحرارة .. وهكذا .

فأي سر عظيم قد أودعه الله الطفل ؟؟

ترى هل صاغه الله مبدعاً على هذا النحو من الابداع ، ليخلف في الأرض بديع السموات والأرض ، فأصابعه – بفطرته التي فطره الله عليها – تعيـد رواية قصة التكوين والتكوير ؟؟؟

أم ترانا قد أصدرنا حكمنا على عملية الابداع الالهي للكون من خلال تجاربنا البشرية مع عملية الابداع في الفن ؟ فنكون بذلك قد احتكمنا إلى منطقنا نحن الذي نعرفه ونجهل مـــا عداه في تفسير عمليات أسمى من عقولنا ، وأنأى عن فهومنا ؟؟

ان عملية الابداع في مجال الفن تمر بهذه المراحل : تكون التجربة الشعورية التي يعبر عنها الفنان كلا سديمياً متجانساً غير محدد المعالم ، ثم تبدأ حركة الايقاع النفسي تتضح ، وتبدأ قسمات التجربـة تتخلق ، حتى تستقر على القرطاس أو اللوحة أو الحجر ... عملاً فنياً متمايز القسمات ، واضح السمات .

يا ترى .. أكانت رؤيتنا للكون وليـدة لأثر الوجود المطلق فينا ، ؟ وهذا يعني أن الكون قد أفضى الينا ببعض المكنون من اسراره ؟؟ أم كانت رؤيتنا للكون وليدة لتجاربنا في الوجـود المحدود ، وهذا يعني اننا قد أضفينا على الكون بعض ما نعرف من ذواتنا ؟؟ ومن يدري؟؟« وما اشهدتهم خلق السموات والأرض » .

«وجدتها» والوحدات المتكررة في الفنون :

كانت وقفتي الثانية أمام عدة لوحات ، تتكرر فيها الوحدات كهذه التي تراها في الشكلين الرابع والخامس :

وللتكرار دلالته النفسية الفنية الهامة ، فهو يمثل صيحة فرحة تطلقها النفس المبدعة التي تبحث عن إطار كأنها تقول قولة أرشميدس « وجدتها » ولفرحـة النفس تظل تكرر هـذا الإطار أو الشكل المدرك ، حتى تملأ ساحة اللوحة في حركة ايقاع متكررة ، كأنها حركة الراقص الفرح الطرب يظل ينقل الخطو حتى يملأ ساحة الرقص بحركته الموقعة المتكررة .

ولا بد على هذا من ثلاث ملاحظات :

أولاها انه غير ممكن أن يكون التكرار تكراراً بمعناه الحرفي، وليس فقط لأنه من الغالب أن يطرأ على الوحدة المتكررة تغير ما في شكلها على اللوحة ، ولكن أيضاً لأنه لا بد أن يطرأ عليها (الوحدة) تغيير ما في وقعها النفسي، فوقع وحدة في أول اللوحة يختلف عن وقع أخرى تليها، وهاتان تختلفان في وقعهما عن ثالثة تقع في خضم اللوحة، فهن كالموجات في بحر لجي، لا يمكن أن تتشابه واحدة في داخله وأخرى تتكسر على صخور الشاطيء أو تنام على رماله .

وثانياً ما يدل عليه التكرار من صيحة نفسية فرحـة .. صيحة الظفر بالاطار .. لا يكفي وحده لتفسير كل الأعمال الفنية التي تتكرر فيها وحدات ،

إذ قد يدل التكرار على تعاون أو تناسق أو مسخ أو استهواء أو غير ذلك من المعاني التي قد يقصد اليها الفنان بلوحته .

وثالثاً ينبغي أن يكون تقسيم العمل الفني إلى وحدات تابعاً من الإيقاع الوجداني للتجربة بكاملها على نفس الفنان ، وألا يكون هذا التقسيم استجابة سريعة للمطلع مثلاً بحيث يفرض المطلع موسيقاه وتنغيمه على سائر عناصر التجربة بطريقة متكلفة .

ولتوضيح ذلك ينبغي أن نسوق المثال من الشعر ، يقدم الشاعر « كامل أيوب » في ديوانه « الطوفان والمدينة السوداء » قصيدة من ست مقطعات أو وحدات متكررة بعنوان « أغنية إلى الحياة » تقول اولاها :

أمالكتي حين ران السكون على هيكلي
وطالت صلاتي في خشعة الراهب المختلي
وكدت أرى جنة الصالحين بقلب الولي
تسمعت خطوك خلف الجدار فلم أكمل
وألقيت عني تلك المسوح وكلي حنين
وعانقت فيك الوجود الطروب كما تبتغين

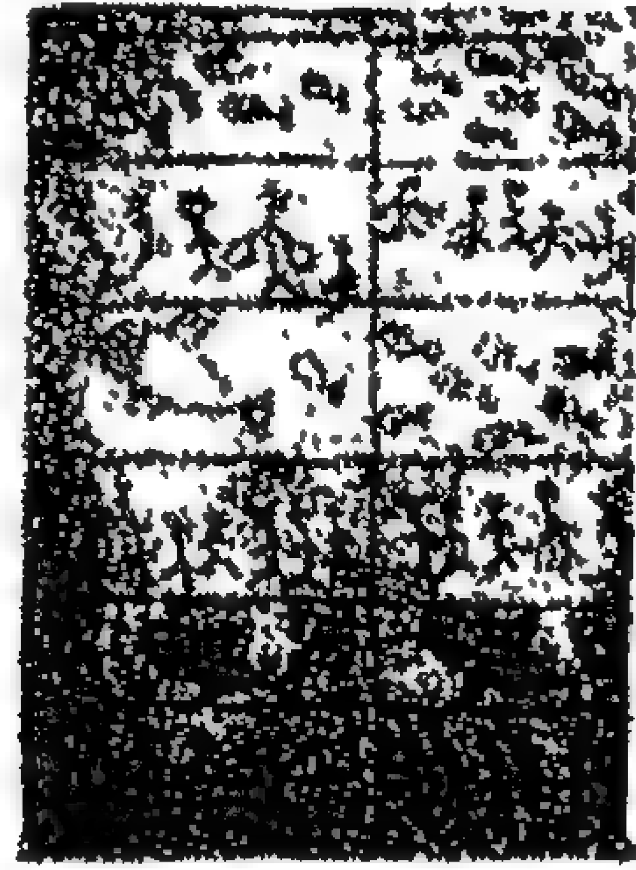
والتنغيم الذي خضعت له هذه المقطعة قد نشر نظامه على القصيدة كلها ، فدانت له بالولاء ويقوم هذا التنغيم على أساس تقديم أربعة أبيات على قافية ما (هي هنا اللام) ثم تقديم بيتين اثنين على قافية النون بالذات ، وتقوم النون في ختام كل مقطعة بدور النغمة الأليفة المتكررة، والقرار الموسيقي الأنيس، يربط أجزاء اللحن برباط نغمي موحد ، فضلاً عن أن النفس (نفس الشاعر والمتلقي جميعاً) تهدأ لديه ، وتستريح اليه ، قبل أن تستأنف رحلتها الشاقة أو الشائقة مع بقية اللحن .

اهتدى الشاعر إلى هذه الوحدة التي ستتكرر في القصيدة على شكل

(ل ــ ل ــ ل ــ ن ــ ن) ، (ت ــ ت ــ ت ــ ت ــ ن ــ ن) ، وهكذا .. وكان امتداؤه لذلك متضمناً الشعور بالفرحة ، فما لبث أن شرع يكرر هـذه الوحدة على امتداد ست مقطعات ، ولم يكتف الشاعر بهـذا بل كرر البيت الأخير من المقطوعة الأولى بلفظه مع تغيير طفيف اقتضاه السياق النفسي والفكري في كل مرة ، ففي الأولى يتحدث عن الوجود الطروب:

وعانقت فيك الوجود الطروب كما تبتغين





الشكلان الرابع والخامس : الوحدات المتكررة

وفي الثانية عن الوجود القوي ، ثم عن الوجود الحثيث ، ثم الوجود الجميل ، فالوجود الطليق .

إن تكرار هـذا النسق النغمي ، وان اختتام المقطعات بالبيت الواحد المتكرر تعبير عن صيحة الفرح بالاهتـداء إلى الاطار ، ولكنه كذلك متأثر بتطور الموقف النفسي والفكري على امتداد النص .

غير ان هـذه القصيدة تمثل عندي العيب « النموذجي » لفن الوحدات المتكررة ، وأعني بالعيب « النموذجي » العيب الذي يصاحب عادة هذا اللون من الفن ، فحرص الشاعر على « قولبـة » كل حركة نفسية بالقالب الواحد مهما تعددت هذه الحركات ربما لا يخلو من تكلف ، وحرصه على أن يمهد ببيت لقافية

« القفل » الذي اختاره ربما أوقعه في تكلف ، فقد رأينـا المقطعة الأولى تقدم صورة في أناة وبسط نسبيين للراهب المختلي ، ولكنك تقرأ بعدهـا المقطعة الثانية :

أمالكتي حـين جن الظلام على بهجتي
ولاحقني اليأس حتى تضاءلت في محنتي
تعجلت يومي وأعملت فـأسي في حفرتي
وما أن ذكرتك حتى تراجعت يا ربتي
ومن يومها لم أعد أستكين ليأسي الحزين
وعانقت فيك الوجود القوي كما تبتغين

فترى هنا السرعة تحل محل الأناة ، والتركيز يقوم مقام البسط ، لأن الشاعر حريص على حشر معاني هذه المقطعة ومشاعرها في أربعة أبيات قبل أن يعجله القرار النوني ، ناهيك من القلق الذي تشكوه جملة (يا ربتي) ، ومعنى ذلك ان في هذه القولبة قسراً وتحكماً ، ناشئين عن الوعي بالقالب ، ومحاولة اسكان حركات النفس فيه .

ثم لنقرأ المقطعة الثالثة :

أمالكتي حين الفيتُ أيامِيَ الهـاوِيَهْ
أطاح بها الصمت والحزن والرنة الشاكيَهْ
تحسست قلبي عجلان في لهفة صاديـة
لكي أطمئن إلى أن لي بعض أياميـه
وقمت أودع في صحوتي وقفـة الحائرين
وعانقت فيك الوجود الحثيث كما تبتغين

ولنترك هذا الخطأ الشائع « أطاح بها » بدلاً من « أطاحها » فالذي يهمنا هنا هو التعبير « بوقفة الحائرين » فقد كتب على عجل كأنما ليؤدي غايـة قولبية

محددة ، وهي تمهيد الأذن لوقع القرار المتكرر ، ولتبرير وصف الوجود بأنه سريع حثيث ، فلا بد بحكم القالب الموحد من وصف الوجود بصفة ما حتى تتناظر أبيات القرار في كل القصيد .

فالتكلف هو العيب « النموذجي » الذي يكثر في شعر الوحدات المتكررة ، وانه في غير شعر كامل أيوب أكثر ظهوراً ، وحيثما يظهر هذا العيب النموذجي فهو دليل على الوعي المسرف بالقالب ، والاستسلام لصيحة الفرح التي تطلقها نفس الشاعر لحظة اهتدائها إلى الاطار .

اتحاد الذات بالموضوع في فن الصغار والكبار :

وكانت وقفتي الأخيرة مع ثلاث لوحات لثلاثة فنانين صغار ، وموضوع هذه اللوحات ما يعرف في الكويت « بالنقعة » وهي أشبه بمرفأ أو حوض كبير للسفن . وتبدو اللوحات في الشكل السادس والسابع والثامن .

موضوع اللوحات واحد ، ولكن الذوات التي اتحدت بـه مختلفة ، فقد شغلت « النقعة » كل اهتمام الطفل الأول ، فجعلها تشغل اللوحة كلها ، باعتبار اللوحة ممثلة لبؤرة اهتمام الفنان في لحظة الابداع ، ولكن فنان اللوحة الثانية كان أوسع مجال رؤية ، وأفسح مجال اهتمام أيضاً ، فقد جعل رؤيته لتتسع حتى تشمل « النقعة » والسفن الثاوية فيها ، وجانباً من البحر تتحرك فيه السفن في طريقها إلى مدخل النقعة . أما فنان اللوحة الثالثة فقد كان أوسع من صاحبيه رؤية واهتماماً ، إذ أدخل السماء والشمس عنصرين بارزين بجانب النقعة والسفن التي تأوي أو تتجه اليها .



الاشكال السادس والسابع والثامن تصور « النقعة »

ترى أهي مفاضلة بين الفنانين الصغار الثلاثة من حيث اتساع مجال الرؤية والاهتمام أو ضيقه ؟ من الخطأ الفادح أن نجعلها مفاضلة ، فكل منهم قد عبر عن حالة وجدانية تخالف الأخرى ، وهذه الحالة الوجدانية الذاتية قد اتحدت بالموضوع فأحالته إلى صورة جديدة وقد يشق علينا أن نهتدي إلى تلك الحالة الوجدانية الذاتية لدى كل منهم، فذلك يحوجنا إلى معاشرة لا ثار هؤلاء الفنانين الأخرى ، وإلى معايشتهم في لحظة الابداع ، وإلى مساءلتهم .. وبعبارة موجزة يحوجنا إلى أن نجعل ذلك موضوع دراسة فنية ونفسية .

فما ندري أسيطر الشعور بالأمن والاستقرار والدعــة على الفنان الأول ، فالتقط صورة السفن الآمنة المستقرة في النقعة لم يشغل بسواها ؟ أم تراه ينشد الأمن والاستقرار في حياته ، فلما لم يسعفه بها واقعه الحيوي أنجده بها واقعه الشعوري ، وظهر أثر ذلك في عطائه الفني ؟ أعني عبرت اللوحة عن واقع ملموس أم عن متوقع منشود ؟؟

وقد يكون نشدان الأمن والإستقرار أوضح في اللوحة الثانية ، ففيها سفن تريد أن تبلغ مأمنها ، ولكن من يدري ؟ لعلها تعبر عن فرحة العودة ، أولعلها تؤكد نشدان الأمن بالمقارنة بين السفن داخل النقعة وخارجها ، وقد يكون هذا الأمن مطلباً يومياً لهذا الطفل، يطلبه كلما غدا إلى المدرسة إذا كان في المدرسة ما ينفره أو يطلبه إذا راح إلى البيت إذا كان في البيت ما يكدّره .

ثم لا ندري ونحن مع اللوحة الثالثة أي شعور فرض على الفنان الصغير أن يضع الشمس في أفقها ؟ وأن يؤكد ارسالها لاشعتها القوية ؟ ترى أهو الشعور بالنصب فالشمس في لوحته قوية؟؟ أم هو الشعور بالتفاؤل فالسماء بشمسها تبارك البحر وما فيه من سفن ؟؟ أم ترمز هذه الأشياء إلى معان أخرى في لغــة ذلك الفنان ؟؟

لا تملك تحديد الحالة الوجدانية التي اتحدت بالموضوع في كل مرة ولكننا نقطع باختلافها لما تراه من اختلاف اللقطات مع ان الموضوع المقترح واحـد ، بحيث بدا و كأن كل فنان قد تناول موضوعاً مختلفاً عن موضوع صاحبيه، فاتحاد الذات بالموضوع يعيد صياغته من جديد .

لقد نقلني موقفي التأثري من لوحات النقمة إلى موقف نقدي لي مع نصين شعريين أحدهما لابن الرومي والثاني لمطران، وفي كلا النصين إدماج حالة وجدانية بمشهد الغروب ، أحدهما لابن الرومي والثاني لخليل مطران .

المراجع

(١) الأدب المقارن : دكتور محمد غنيمي هلال - القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ ط ٣ ص ٩ .

(٢) المرجع السابق ص ١١ — ١٢ .

(٣) عالجت هذا النقد في (بيئات نقد الشعر عند العرب — من الجاهلية إلى العصر الحديث) — الكويت — دار القلم .

(٤) اقرأ المرجع السابق، مبحث (بيئة المجالس الأدبية) في العصر الأموي.

(٥) ٣ قرون من الأدب ج ١ .

(٦) وردت هذه الشواهد في مقال بعنوان (أديان العرب قبل الإسلام) للدكتور محمد الدش — مجلة العربي — ١٦٨ — الصادر في نوفمبر (تشرين ثان) ١٩٧٢ .

(٧) ديوان حافظ إبراهيم : حافظ إبراهيم ج١ ص٧٨ ، ٩٧ .

(٨) شرح ديوان الحماسة لأبي علي أحمد بن الحسن المرزوقي — القسم(١) — ط أولى القاهرة — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سنة ١٩٥١ م ص ٨-٩ وكذلك النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال ط ٤ — القاهرة — دار النهضة الحديثة ١٩٦٩ ص ١٦٧ — ١٧٤ وكذلك أسس النقد الأدبي عند العرب : دكتور أحمد أحمد بدوي — القاهرة — مكتبة نهضة مصر بالفجالة — ط ثالثة ١٩٦٤ من مواضع مختلفة مثل ص٣١١ — ٣١٥ ، ٤١٨ ، ٤٢١ ، ٤٤٩ — ٤٦٣ ، ٤٧٨ — ٤٨٢ ، ٥٣٤ — ٥٣٩ .

(٩) الشوقيات ج١ ص٦٤ .
(١٠) المرجع السابق ص ١٠٩ وما بعدها .
(١١) ديوان أبي تمام شرح وتعليق د. شاهين – بيروت – مكتبة الطلاب ص ١٣٨ .
(١٢) الشوقيات ج٢ ص٣٦ – ٣٨ .
(١٣) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي : عباس محمود العقاد – القاهرة – مكتبة النهضة المصرية ط ثالثة ١٩٦٥ م ص١١٢ .
(١٤) المرجع السابق ص ١٣١ – ١٣٢ .
(١٥) المرجع السابق ص ١١٩ – ١٤٧ .
(١٦) المرجع السابق ص ١٤٨ .
(١٧) حافظ وشوقي : طه حسين – مكتبة الخانجي بمصر والمثنى ببغداد ١٩٦٦ ص ٨ .
(١٨) المرجع السابق ص ٩ .
(١٩) المرجع السابق ص ٩٥ .
(٢٠) انظر هذه المرات الثماني في المرجع السابق ص ٩٦ ، ٩٩ – ١٠٢ .
(٢١) المرجع السابق ص ٩٩ .
(٢٢) المرجع السابق ص ١٠٢ .
(٢٣) المرجع السابق ص ٩٦ ، ١٠٢ .
(٢٤) المرجع السابق ص ٩٦ – ٩٨ ، ١٠٠ – ١٠١ .
(٢٥) المرجع السابق ص ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٠ .
(٢٦) المرجع السابق ص ٩٩ .
(٢٧) اقرأ عن جزالة اللفظ ومفهومها : النقد الأدبي الحديث : د . محمد غنيمي هلال ص ١٦٨ والمراجع التي أشار اليها في هامش الصفحة .
(٢٨) حافظ وشوقي ص ٩٧ – ٩٨ .
(٢٩) المرجع السابق ص ١٠٢ .

(٣٠) المرجع السابق ص ٩٩ .
(٣١) المرجع السابق ٩٧ .
(٣٢) المرجع السابق ص ٩٠ .
(٣٣) المرجع السابق ص ١٠٢ .
(٣٤) المرجع السابق ص ١٠١ .
(٣٥) الأدب المقارن : د. محمد غنيمي هلال ص ١٨٤ - ١٩٢ .
(٣٦) أخبار الشعراء المسمى كتاب الأوراق للصولي المتوفى سنة ٣٣٥ هـ . عني بجمعه ج . هيوارت دن ص ١ .
(٣٧) المرجع السابق ص ٤٦ - ٥٠ .
(٣٨) الأدب المقارن ص ١٩٢ - ١٩٣ .
(٣٩) المرجع السابق هامش ص ١٩٣ وكذلك الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والفرنسية : دكتور ماهر حسن فهمي والدكتور كمال فريد ص٧٣
(٤٠) الموضع السابق من الكلاسيكية في الآداب والفنون .
(٤١) الشوقيات ج٤ ص ١٢٦ واقرأ مثل ذلك ص ١٢٩، ١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٧٧، ١٧٨ ، ١٨٠ .
(٤٢) المرجع السابق ص ١٥٧ .
(٤٣) المرجع السابق ص ١٧٠ ومثل ذلك ص ١٧١ .
(٤٤) الأدب المقارن ص ١٩٣ - ١٩٥ .
(٤٥) الموضع السابق .
(٤٦) الشوقيات ج ٤ ص ١٤٢ - ١٤٣ .
(٤٧) المرجع السابق ص ١٥٢ .
(٤٨) الأدب المقارن ص ٨٩ .
(٤٩) الشوقيات ص ٤٢ - ٤٣ .
(٥٠) تناولت مطران في الفصل الثاني من كتابي (بيئات نقد الشعر عند العرب) وتناولت شعر عزيز أباظة المسرحي وإحدى مسرحيات شوقي

في كتابي (الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباظة الشعري ..)

(٥١) الكلاسيكية في الآداب والفنون العربية والفرنسية ص ٢٨-٢٩ وكذلك الحجاج بن يوسف : جرجي زيدان – المقدمة ، وكذلك تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ – ١٩٣٨) : دكتور عبد المحسن طه بدر – القاهرة – دار المعارف ١٩٦٣ ص ٩٥ .

(٥٢) انظر دراسة لمسرحية العباسة في فصول الباب الأول من كتابي (الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباظة الشعري) .

(٥٣) روايات تاريخ الإسلام– العباسة أخت الرشيد: جرجي زيدان – القاهرة دار الهلال ص ١٧٦ .

٧٢ – روايات تاريخ الإسلام – عبد الرحمن الناصر : جرجي زيدان القاهرة – دار الهلال ص ٣٣٣ .

(٥٤) روايات تاريخ الإسلام – شجرة الدر : جرجي زيدان – القاهرة – دار الهلال ص ١١٨ .

(٥٥) المرجع السابق ص ٣٢٨ – ٣٢٩ .

(٥٦) اقرأ مثلا لمحمد فريد أبو حديد : زنوبيا ملكة تدمر – وعصاميون عظماء من الشرق والغرب – والمهلهل سيد ربيعة ، واقرأ لمحمد سعيد العريان مثلا على باب زويلة – وقطر الندى – وشجرة الدر – وقصة الكفاح بين العرب والاستعمار .

(٥٧) في الأدب والنقد : د . محمد مندور – القاهرة – دار نهضة مصر – ص ٥١ ، ص ١١٩ .

(٥٨) الرومانتيكية : د. محمد غنيمي هلال – القاهرة – دار نهضة مصر ص١.

(٥٩) كولردج : د . محمد مصطفى بدوي – القاهرة دار المعارف بمصر ص ٤٢ – ٤٤ .

(٦٠) ٣ قرون من الأدب : اشراف : فورستروفوك ج ١ ص ٤٦ – ٤٧ .

(٦١) الرومانتيكية ص ٥ – ٦ .

(٦٢) ٣ قرون من الأدب ج ١ ص ٤٨ .
(٦٣) الرومانتيكية ص ٢ — ٤ .
(٦٤) اقرأ روائع التراجيديا في أدب الغرب : جمعها ، وقدم لها كلينيت بروكس ترجمة د . محمود السمرة بيروت : دار الكتاب العربي ١٩٦٤ ص ١٥١ — ١٥٥ وكذلك الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباظة الشعري ، نقد وتحليل ومقارنة : د اسماعيل مصطفى الصيفي ص ٦٠٧ — ٦٠٩ وما بعدها (بيروت — دار الكتاب اللبناني — تحت الطبع) .
(٦٥) الرومانتيكية ص ٨ — ٩ .
(٦٦) الرومانتيكية ص ١١ .
(٦٧) الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباظة الشعري نقد وتحليل ومقارنة ص ٦٠٥ — ٦٠٦ .
(٦٨) الرومانتيكية ص ١٦ .
(٦٩) الرومانتيكية ص ١٧ .
(٧٠) في الأدب والنقد ص١٢٠ — ١٢٢وكذلك٣ قرون من الأدب ج١ص ١٤٨ .

مراجع « بطاقات عن الرومانتيكية »

(٧١) الدكتور محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية — القاهرة — مكتبة نهضة مصر بالفجالة — ص ١٨ — ٢٠ وكذلك الدكتور محمد مندور : في الأدب والنقد — القاهرة — دار نهضة مصر للطبع والنشر — ص ١٢٤ — ١٢٥
(٧٢) الرومانتيكية ص ١٩ .
(٧٣) ، (٧٤) الرومانتيكية ص ٢١ — ٢٢ في الأدب والنقد ص ١٢٥ .
(٧٥) اقرأ مقدمة الرومانتيكية وخاصة ص ز .
(٧٦) في الأدب والنقد ص ١٢٥ .
(٧٧) ٣ قرون من الأدب ج ١ ص ١٢٨ .
(٧٨) الرومانتيكية ص ٥ .
(٧٩) المرجع السابق ص ٦ .

(٨٠) في الأدب والنقد ص ١٢٧

(٨١) الرومانتيكية ص ١٤١ – ١٤٢ .

(٨٢)

(٨٣) الرومانتيكية ص ٩٢ وما بعدها .

(٨٤) المرجع السابق ص ١١ – ١٣ .

(٨٥) المرجع السابق ص ١٥ – ١٦ .

(٨٦) اقرأ المرجع السابق ص ٦٣ - ٦٧ .

(٨٧) ، (٨٨) اقرأ ٣ قرون من الأدب ج ١ ص ١٥٣ وما بعدها .

(٨٩) اقرأ الرومانتيكية ص ١٩٣ وما بعدها .

(٩٠) ٣ قرون في الأدب . ج ٢ ص ٢٥٧ .

(٩١) المرجع السابق ص ٢٥٣ – ٢٥٧ .

(٩٢) المرجع السابق ص ٢٥٩ – ٢٦١ .

(٩٣) المرجع السابق ، الموضع نفسه .

(٩٤) الدكتور محمود غنيمي هلال : الأدب المقارن – القاهرة – مكتبة الانجلو المصرية ط ٣ ص ٣٩٣ – ٣٩٤ .

(٩٥) المرجع السابق ص ٣٧٣ – ٢٩٧ .

(٩٦) الرمزية في الأدب العربي ص ٧٠ – ٧٧ .

(٩٧) الدكتور محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن – القاهرة – مكتبة الانجلو المصرية – ط ٣ ص ٣٩٨ .

(٩٨) المرجع السابق ص ١٩٨ – ١٩٩ .

(٩٩) الرمزية في الأدب العربي ص ١٠٤ .

(١٠٠) المرجع السابق ص ١٠٦ – ١٠٧ .

(١٠١) المرجع السابق ص ١٢٣ .

(١٠٢) أنظر : الدكتور أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب – القاهرة – مكتبة نهضة مصر بالفجالة ١٩٦٤ ط ٣ .

(١٠٣) اقرأ : قدامة بن جعفر : نقد الشعر – تحقيق كمال مصطفى – مصر – مكتبة الخانجي بغداد – مكتبة المثنى – ١٩٦٣ .
(١٠٤) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة – ج أ ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم – بيروت –مؤسسة الثقافة ١٩٥٨ ص٩
(١٠٥) المرجع السابق ص ١٠ .
(١٠٦) الموضع السابق .
(١٠٧) اقرأ للدكتور محمد غنيمي هلال : النقـد الأدبي الحديث – القاهرة – مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧١ ط ٥ ص٣ .
(١٠٨) المرجع السابق لستانلي هايمن ص٢٧.
(١٠٩) العبارة عن د زكي مبارك : الموازنة بـين الشعراء – القاهرة – دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ص٤٦ .
(١١٠) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ١ .
(١١١) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ص ٢٠ – ٣١ .
(١١٢) ضياء الدين بن الأثير : المثـل السائر في أدب الكاتب والشاعر – تحقيق الدكتورين أحمد الحوفي وبدوي طبانه –القاهرة مطبعة نهضة مصر ١٩٥٩ ص ١/٣٨ نقلا عن دراسات في نقد الادب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث للدكتور بدوي طبانـه – القاهرة مكتبة الانجلو ١٩٦٥ ط ٤ ص ٣٣ .
(١١٣) الدكتور عبد الحميد يونس . الاسس الفنية للنقـد الادبي – القاهرة – دار المعرفة ص ١٨٧ .
(١١٤) اقرأ المرجع السابق ص ١٨٩ – ١٩٩ .
(١١٥) زكي مبارك : الموازنة بين الشعراء – القاهرة – دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ص ٥ – ٢٠ و ٢٨ – ٣٥ .
(١١٦) المرزباني : الموشح ص ٢٤٩ .

مراجع « الخلق والابداع »

(١١٧) الدكتور عبد الحميد يونس : الأسس الحديثة للنقد الأدبي – القاهرة – دار المعرفة ص ١٠٢ .
(١١٨) هوراس : فن الشعر : ترجمة لويس عوض – القاهرة – مكتبة النهضة المصرية ص – ٥١ – ٥٢ .
(١١٩) المرجع السالف ص ٥٥ .
(١٢٠) المرجع السابق ص ٩٢ .
(١٢١) المرجع السابق ص ٨٦ .
(١٢٢) أحمد شوقي بك : مجنون ليلى – القاهرة – المكتبة التجارية الكبرى ص ٦٠ وما بعدها .
(١٢٣) المرجع السابق ص ٩٣ وما بعدها .
(١٢٤) ديفيد ديتش: مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق – ترجمة دكتور محمد يوسف نجم ، مراجعة د. احسان عباس – بيروت – دار صادر ١٩٦٧ ص ٥٢٣ .
(١٤٥) اقرأ ذلك في الحديث عن بيئة الاتباعية الجديدة ، القسم الثاني من كتابي (بيئـات نقد الشعر عند العرب – من الجاهليـة إلى العصر الحديث) الكويت – دار القلم .
(١٢٦) اقرأ النقد الادبي الحديث : دكتور محمد غنيمي هلال – ط ٥ – مكتبة الانجلو المصرية – ١٩٧١ ص ٣٧٧ .
(١٢٧١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي – عباس محمود العقاد ط ٣ سنة ١٩٦٥ م – مكتبة النهضة المصرية – ص ١٣٣ .
(١٢٨) النقد الادبي والبلاغة : اسماعيل الصيفي ومحمد حسن عبد الله والدكتور محمد زكي العشماوي – الكويت ١٩٧٠ م ص ١٣٦ وما بعدها .

(١٢٩) المرجع السابق ص ١٤٤ وما بعدها .

(١٣٠) أثر العرب في الحضارة الأوروبية ، عباس محمود العقاد - دار المعارف بمصر ص ٥٨ .

(١٣١) نشر مقال (الهرمونية في الشعر) بمجلةالبيان الكويتية العدد ٥٩ فبراير ١٩٧١ السنة الخامسة .

(١٣٢) نشر هذا المقال بمجلة البيان العدد ٦١ إبريل ١٩٧١ السنة السادسة .

(١٣٣) ديوان الناس في بلادي : صلاح عبد الصبور - بيروت ط أولى ص ٤٤.

(١٣٤) ديوان أنشودة المطر : بدر شاكر السياب - بيروت ط أولى ص ١٢٠ .

(١٣٥) اقرأ طبقات الشعراء لأبي عبد الله سلام الجمحي - بيروت - مكتبة الثقافة العربية ص ٣١ - ٣٢ .

(١٣٦) مسرحية (عنترة) لاحمد شوقي - الفصل الاول - المشهد السادس .

(١٣٧) مصرع كليوباترا: أحمد شوقي - طبعةخاصة بوزارة المعارف بمصر ص٤

(١٣٨) المرجع السابق ص ٢ .

(١٣٩) المرجع السابق ص ١٠

(١٤٠) الموضع السابق .

(١٤١) المرجع السابق ص ١٤ - ١٥ .

(١٤٢) المرجع السابق ص ٤٤ .

(١٤٣) المرجع السابق ص ٤٧ - ٤٨ .

(١٤٤) المرجع السابق ص ٤٩ .

(١٤٥) المرجع السابق ص ٤٢ .

(١٤٦) المرجع السابق ص ٤٦ .

(١٤٧) المرجع السابق ص ٦٣ .

(١٤٨) اقرأ الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال - ط ٣ ص ٣٢٢-٣٢٤.

(١٤٩) اقرأ مبحث عن فكرة العاكسات المتماثلة في الباب الاول من (الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباظة الشعري) للدكتور اسماعيل الصيفي .

(١٥٠) الامثلة في مصرع كليوباترا ص ٢ — ٣ .
(١٥١) المرجع السابق ص ١٦ .
(١٥٢) المرجع السابق ص ٧٥ .
(١٥٣) المرجع السابق ص ٩٠ .
(١٥٤) المرجع السابق ص ٩٥ .
(١٥٥) المرجع السابق ص ١٦ — ١٩ .
(١٥٦) المرجع السابق ص ١٢٣ — ١٢٤ .
(١٥٧) المرجع السابق ص ١١٨ .
(١٥٨) المرجع السابق-١٠٧ .
(١٥٩) المرجع السابق ص ١١٦ — ١١٧ .
(١٦٠) الموضع السابق.
(١٦١) المرجع السابق ص ١٣١ .
(١٦٢) المرجع السابق ص ٨١ .
(١٦٣) المرجع السابق ص ١٣٦ .
(١٦٤) ألقيت هذه الدراسة محاضرة في رابطة الأدباء بالكويت سنة ٦٩ — ٧٠ م.
(١٦٥) نشرت هذا الموضوع مقالاً في مجلة الرسالة (القاهرية) السنة ٢٢ — ١٧ من سبتمبر سنة ١٩٦٤ العد ١٠٧٩ .
(١٦٦) نشرت هذا الموضوع مقالاً في مجلة الرسالة— السنة ٢٢ — ١٥ من أكتوبر سنة ١٩٦٤ العدد ١٠٨٣ .
(١٦٧) نشرت هذا الموضوع مقالاً في الرسالة — ٢٢ يوليو ١٩٦٥ السنة ٢٣ العدد ١١٢٣ .
(١٦٨) نشرت هذه القصة في مجلة البيان (الكويتية) العدد (٤٧) فبراير ١٩٧٠ السنة الخامسة .
(١٦٩) نشرت هذا النقد مقالاً في مجلة البيان (الكويتية) العدد ٤٩ — ابريل ١٩٧٠ — السنة الخامسه .

(١٧٠) نشرت هذه القصة في مجلة البيان (الكويتية) العدد ٨٥ – ابريل ١٩٧٣ السنة الثامنة .

(١٧١) اقرأ فكرة المسرح : فرنسيس فرجسون – ترجمة وتعليق جلال العشري القاهرة – دار النهضة العربية ص ١٩٤ .

(١٧٢) اقرأ مثلاً الادب الفرنسي في عصره الذهبي : حسيب الحلوى – حلب ط أولى ١٩٥٢ ص ٢٥٢ ، وكذلك اقرأ المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها : ملتون ماركس – ترجمة فريد مدور بيروت – دار الكتاب العربي ١٩٦٥ ص ٢٧٠–٢٧١ وكذلك مقالات في النقد الادبي : دكتور محمود السمره ، بيروت ص ٢١ – ٢٣ .

(١٧٣) نشرت هذا الموضوع مقالاً في مجلة البيان العدد ٥٢ يوليو ١٩٧٠ السنة الخامسة .

محتويات الكتاب

كتب للمؤلف

١ – النقد الأدبي والبلاغة – بالاشتراك مع محمد حسن عبدالله والدكتور محمد زكي العشماوي (بتكليف من وزارة التربية – الكويت) ١٩٧٠

٢ - بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث دار القلم– الكويت (١٩٧٤).

٣ – فلسفة الفن والاتجاهات النقدية عند المازني (تحت الطبع) .

٤ – الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباظة الشعري : نقد وتحليل ومقارنة دار الكتاب اللبناني (تحت الطبع) .

٥ – إسماعيل في شندي – مسرحية شعرية (نفدت ١٩٥٠) .